

FIGURA

cambios históricos, secularizado al fin casi por completo, en las múltiples representaciones de la realidad que componen en conjunto la trama dramática de la literatura occidental. La obra de Auerbach, modesta y grandiosa a un tiempo, no ofrece sino una versión del drama, un relato que trata de recordar un pasado o un futuro cuya revisión precisa el máximo esfuerzo, la mayor atención hacia eso otro de lo poético: *far de li occhi specchi a la figura*³⁵.

Auerbach, Erich. Figura. Trad. Yolanda García.

Madrid: Trotta, 1998.

35. Para la redacción de estas páginas he contado con algunas valiosas observaciones del profesor Julio A. Pardos. Ultimada la introducción, he de agradecerle con gusto sus conversaciones estimulantes, su colaboración en el «pulido» de ciertos detalles formales de los textos editados y sus orientaciones bibliográficas en torno al *status quaestionis* de las discusiones actuales sobre la Teoría de la Historia.

I. De Terencio a Quintiliano

La palabra *figura*, cuya raíz es la misma que la de *ingere*, *figulus*, *fictor* y *effigies*, significa originalmente «imagen plástica», y se documenta por vez primera en Terencio, que dice de una joven: *nova figura oris* [«una belleza peculiar»] (*Eun.*, 317). El fragmento 270/I de Pacuvio data aproximadamente de la misma época:

Barbaricam pestem subinis nostris optulit

Nova figura factam...

[«Presenta una peste extranjera a nuestras lanzas
producida en forma extraña.»]

(Ribbeck, *Scaen. Rom. Poesis Fragm.*, I, p. 110)¹.

Es probable que Plauto no hubiera llegado a conocer esta palabra; él emplea en dos ocasiones *factura* (*Trin.*, 365; *Mil.*, 1189) y lo hace, en efecto, ambas

1. Según me comunica P. Friedlaender a este respecto, *barbarica pestis* podría designar el «aguijón de un pez» por el que Ulises habría resultado herido de muerte; *subinis*, no es seguro.

veces en un solo sentido, que se refiere más bien a la actividad configuradora que a su resultado; en épocas posteriores el término *fictura* cae considerablemente en desuso². Al mencionar la palabra *fictura* hemos de hacer una observación que atañe a *figura*: esta última se deriva directamente del tema³, y no del supino, como sucede con otras palabras de similar terminación, del tipo de *natura*. Se ha pretendido explicar este caso como un fenómeno de analogía con *effigies*⁴; en cualquier caso, esta formación especial de la palabra expresa algo «vivo», «en movimiento», algo «incompleto», «ligero y jocoso»; sea como fuere, lo cierto es que *figura* suena con la elevada distinción que le presta su expresión fonética, por la que tantos poetas se han sentido fascinados. Tal vez se trate de una circunstancia meramente casual, pero el hecho de que aparezca como *nova figura* en las dos citas más antiguas constituye un caso significativo de que el carácter peculiar y persistente de la palabra ha sido precisamente, a través de toda su historia, la expresión de «lo que se manifiesta de nuevo» y de «lo que se transforma».

Esta historia comienza para nosotros con la influencia predominante de la cultura griega sobre la educación romana, en cuya helenización, que puede situarse en el último siglo anterior a nuestra era, participaron decisivamente al principio tres escritores: Varrón, Lucrecio y Cicerón. Ciertamente, no podemos determinar con precisión qué es exactamente lo que

2. En la Antigüedad tardía (Calcidio, Isidoro) y en la Edad Media [*fictura*] aparece de nuevo en un juego de palabras con *pictura*, cf. E. R. Curtius, en *Zeitschr. Rom. Phil.* 58 (1938), p. 45.

3. Ernout-Meillet, *Dict. étym. de la langue latine*, p. 346.

4. Stolz-Schmalz, *Lat. Gramm.*, 5.^a ed., p. 219.

estos autores tomaron de la producción anterior a ellos que se perdió; sin ir más lejos, las contribuciones de Lucrecio y de Cicerón son tan originales e independientes entre sí que se les puede atribuir un considerable grado de aportación personal propia en la creación de significados.

Varrón es el menos original de los tres. El hecho de que en su obra la palabra *figura* signifique⁵ «configuración externa» e incluso «contorno» —es decir, que empiece a distanciarse de su significado originario, del estricto concepto de «imagen, figuración plástica»—, parece formar parte de una tendencia generalizada, de cuyas causas volveremos a ocuparnos más adelante. Por otra parte, esta tendencia no adquiere en la obra de Varrón ni siquiera un carácter excesivamente pronunciado. Varrón es un etimólogo, de manera que es consciente del origen de la palabra (*fictor cum dicit fingo figuram imponit* [«un escultor, cuando dice *fingo* —moldeo—, confiere una figura»] *De ling. lat.*, 6, 78), y en el uso que hace de él este vocablo designa, las más de la veces, la idea de la «forma plástica» en los pasajes donde se refiere a seres vivos y a objetos. Resulta a veces difícil determinar el grado de vigencia que poseía esta idea; por ejemplo, cuando Varrón dice que al comprar esclavos no sólo se ha de tomar en consideración su *figura*, sino también sus cualidades, así como al tratar de caballos se tiene en cuenta su edad, de los gallos su capacidad reproductora, de las manzanas su aroma; o cuando Varrón dice de una estrella que ha cambiado su *colorem, magnitudinem*,

5. Alrededor de este sentido se mueven muchas definiciones ulteriores, cf. *Th. L. L.*, 722, 4.

figuram, cursum (citado por Agustín, *De civ. Dei* 21, 8); o bien cuando compara (*De ling. lat.*, 5, 17) las estacas bifurcadas o ahorquilladas de una empalizada con la *figura* de la letra V. Sin embargo, se pierde por completo este concepto de «forma plástica» en los casos en que el término se refiere a las formas de los vocablos. Hemos tomado de los griegos, dice Varrón, nuevas formas de vasijas, ¿por qué nos resistimos a adoptar de ellos nuevas formas de vocablos (*formae vocabularum*) como si fueran venenosas? *Et tantum inter duos sensus interesse volunt, ut oculis semper aliquas figuras supellectilis novas conquirant, contra auris expertes velint esse?* [«¿Y es tanta la diferencia que quieren que haya entre dos sentidos, para que con los ojos busquen siempre nuevos modelos de muebles, mientras que los oídos siempre oigan lo mismo?»] (*De ling. lat.*, 9, 21). Esta indicación se puede asociar con la idea de que también hay figuras para el sentido del oído, y además es preciso tener presente que Varrón utiliza indistintamente los términos *figura* y *forma*, mezclándolos sin reparo alguno en el sentido de «configuración», como hacen, por otro lado, todos los autores latinos que no poseen la precisión terminológica de los especialistas filosóficos. Propiamente hablando, *forma* significa «molde» (en francés *moule*), y en consecuencia se encuentra en la misma relación con *figura* en que están el «molde hueco» y el producto resultante al efectuar su vaciado dando lugar a una «forma plástica». Sin embargo, este sentido se detecta rara vez en Varrón: quizás un caso sea el del fragmento de Gelio III, 10, 7: *semen genitale fit ad capiendam figuram idoneum* [«el semen genital se hace idóneo para adquirir una figura»].

La novedad propiamente dicha y la confusión del significado originario de estas palabras que hallamos por primera vez en Varrón remiten, como ya hemos dado a entender más arriba, al área de la gramática. En la obra de Varrón se encuentra la palabra *figura* como «estructura gramatical», «derivación» y «forma de flexión». Varrón denomina la forma del plural *figura multitudinis; alia nomina quinque habent figuras* (9, 52), es decir: «otros sustantivos tienen cinco formas de declinación». Este uso tuvo una fortuna significativa⁶; igualmente, a partir de Varrón la palabra *forma* fue empleada con harta frecuencia, aunque parece ser que los gramáticos latinos prefirieron usar mucho más a menudo el término *figura*. ¿Cómo fue posible que ambas palabras —habida cuenta de que *figura* evoca por su aspecto formal claramente su origen— pudieran adquirir con tanta rapidez un sentido netamente abstracto? El griego, cuyo léxico científico-retórico era incomparablemente más rico que el del latín, poseía un gran número de términos para expresar el concepto de «figura», tales como μορφή, εἶδος, σχῆμα, τύπος, πλάσις, por citar sólo las más importantes. En el ámbito del uso platónico-aristotélico del idioma, la formación filosófica y retórica había asignado a cada una de estas palabras su campo semántico propio, trazando especialmente una clara línea divisoria entre μορφή y εἶδος, de una parte, y σχῆμα, de otra parte: μορφή y εἶδος son la «forma» o la «idea» que constiuyen o informan la materia, mientras que σχῆμα es la «configuración» puramente sensorial de dicha

6. Cf. «Figura», en *Th. L. L.*, III A 2a, col. 730 y 2e col. 734.

forma. La cita clásica al respecto se encuentra en la obra de Aristóteles *Metafísica* (VII, 3, p. 1029) donde, al exponer el significado de οὐσία, se caracteriza a la μορφή como σχῆμα τῆς ἰδέας; de este modo aparece en Aristóteles el σχῆμα, puramente sensorial, como una categoría de la cualidad, y la combinación de σχῆμα con μέγεθος, κίνησις y χρώμα que ya encontrábamos en la obra de Varrón. Se imponía casi naturalmente que de μορφή y εἶδος se derivara *forma* en latín, que implica originariamente la idea de modelo; ocasionalmente, hallamos también la palabra *exemplar*; por el contrario, a σχῆμα corresponde casi siempre *figura* en latín. El hecho de que σχῆμα, en el sentido de «configuración externa», se hubiera extendido ampliamente por la terminología científica griega —tanto en la gramatical, retórica, lógica, matemática cuanto en la astronómica— explica que en latín apareciera por todas partes la palabra *figura*, siendo así que, junto al significado original de «forma plástica» y más allá de él, surge como concepto mucho más genérico de «manifestación» sensorial, «forma» gramatical, retórica, lógica, matemática, y más tarde musical y coreográfica. En efecto, no se perdió totalmente el significado de «lo plástico», puesto que también τύπος se convirtió en «impresión» o «impronta» y πλάσις, πλάσμα en «imagen plástica», como resultaba de la raíz *fig-*, que frecuentemente se convierte en *figura*. A partir del significado de τύπος se desarrolló la palabra *figura* en la acepción de la «impresión de un sello», sentido metafórico que cuenta con una notable historia desde Aristóteles (*De mem. et rem.*, 450 a 31: ἡ κίνησις ἐνσημαίνεται οἷον τύπον τινὰ τοῦ αἰσθήματος [«el movimiento implica alguna impresión de lo sentido»], pasando por

Agustín (*Epist.*, 162, 4) e Isidoro (*Diff.*, 1, 528)⁷, hasta Dante (*Purg.*, X, 45 o *Par.*, XXVII, 62): *come figura in cera si suggella* [«como figura en cera se acuña»]. La palabra griega τύπος ha influido decisivamente, más allá de su referencia a «lo plástico», en el término *figura* debido a su tendencia a designar lo general, lo regulado por leyes, lo ejemplar (cf. la combinación con νομικῶς [Aristóteles, *Pol.*, 7, 1341b 31]), lo que contribuyó a borrar la línea que la separaba de *forma*, una línea que era de por sí poco consistente. Al unirse con palabras como πλάσις se refuerza la tendencia de *figura* a expandirse hacia el sentido de «estatua», «cuadro», «retrato», en una orientación que probablemente ya existió desde el principio, pero que se fue elaborando de manera paulatina; *figura* se propaga incluso en el terreno de *statua*, invadiendo así el área de palabras como *imago*, *effigies*, *species* y *simulacrum*. Por consiguiente, si bien es cierto que se puede decir en general que *figura* corresponde en el uso lingüístico latino a la palabra griega σχῆμα, también lo es que con ello no queda agotado su potencial léxico, *potestas verbi*: la palabra *figura* no sólo resulta a veces más plástica, sino que también puede llegar a ser más diná-

7. En la obra de Aristóteles, como en la de Platón, τύπος significa «en general», «a grandes rasgos», «por regla general». Su expresión: παχυλῶς καὶ τύπων (1094b 20), o bien καθ' ὅλου λεχθὲν καὶ τύπων se extiende hasta el francés y el italiano a través de Ireneo (2, 76) y Boecio (*Top. Arist.*, I, 1, PL 64, pl. 911 B), cf. Godefroy, «sub voce» *figural*: Il convient que la manière de proceder en ceste oeuvre soit grosse et figurele; o bien «sub voce» *figuralement*: Car la manière de produire / ne se peut monstrer ne deduyre / Par effect, si non seulement / Grossement et figuraulment (Grebant). En italiano parece que el sentido de «unión», *sommatoria e figuramente*, se dejó de comprender, cf. Tommaseo-Bellini, «sub voce» *figura*, 18.

mica, más vigorosa, dotada de mayor capacidad de irradiación que *σχῆμα*. Indudablemente hay que tener en cuenta que la palabra griega es aún más dinámica que el helenismo *schema* del alemán [o que nuestro *esquema*]; Aristóteles llama *σχήματα* a los gestos mímicos de las personas, especialmente a los de los artistas; el significado de «forma dinámica» no es ajeno a la palabra *σχῆμα* en modo alguno, pero *figura* ha desenvuelto con mucho mayor alcance este sentido de dinamismo y transformación⁸.

Lucrecio utiliza la palabra *figura* en el sentido filosófico griego, de una manera sumamente peculiar, libre y significativa. El punto de partida es el concepto genérico de «configuración», que puede encontrarse en todas las gradaciones, desde el sentido decididamente plástico (*manibus tractata figura*, 4, 503) hasta el de «contorno» puramente geométrico (2, 778; 4, 503). Lucrecio amplía este concepto de lo plástico y lo óptico a lo acústico cuando habla de *figura verborum* (4, 556)⁹. Es posible rastrear con particular evidencia el tránsito más importante de «configuración» a «imitación», de «prototipo original» a «copia» estudiando los pasajes que tratan del parecido entre hijos y padres, de la mezcla del semen y la transmisión hereditaria; así dice de los hijos que son *utriusque figurae* del padre y de la madre, que reproducen a menudo *proavorum figuras* y cosas por estilo: *inde Venus varias producit sor-*

8. Hay significados de *σχῆμα* que no se encuentran en «figura», o bien que no lograron introducirse en el latín, por ejemplo: «constitución».

9. Cf. también la formación de los sonidos: *per chordas organici quae / Mobilibus digitis expergefata figurant* [«las melodías que los músicos por medio de las cuerdas de la cítara con hábiles dedos modulan»] (2, 412/3).

te figuras [«de donde Venus produce figuras de suerte diversa»] (4, 1223). Estos pasajes muestran cómo el juego entre prototipo original y copia solamente se podía realizar mediante la palabra *figura*; los términos *forma* e *imago* se encontraban demasiado firmemente anclados en uno u otro sentido; *figura* es más sensorial y dinámica que *forma*, y conserva la singularidad de lo original con más pureza que *imago*. Ciertamente, se ha de tener presente por doquier (tanto aquí como en adelante, cuando les toque el turno a los poetas) qué excelente cierre de hexámetros ofrece la palabra trisílaba *figura* en todas las formas de su flexión¹⁰. Una transformación especial del significado de «copia» se encuentra en la «doctrina de las imágenes» de Lucrecio, donde éstas se despegan de las cosas como leves pieles (*membranae*) y vagabundean por el aire; o bien en la doctrina de Demócrito sobre las *Bildfilme* (Diels) o «películas de imágenes», los *eidola* materialistamente concebidos que Lucrecio denomina *simulacra*,

10. En consonancia con este rasgo, *forma* aparece por lo general allí donde se necesitan dos sílabas, siendo así que también en la obra de Lucrecio la relación entre ambas palabras es bastante inusual y vacilante. Pese a todo, se pueden encontrar en su obra ciertos pasajes en los que parecen distinguirse claramente los conceptos; tenemos un ejemplo cuando habla de los elementos primordiales:

quare... necessest

*natura quoniam constant neque facta manu sunt
unius ad certam formam primordia rerum
dissimili inter se quadam volitare figura*

[«De este modo es necesario que los átomos, pues existen por naturaleza y no son creados por la mano del hombre según un modelo único y determinado, vuelen por el vacío con formas distintas entre sí»] (2, 377-80).

Aquí se expresa con claridad la conocida relación *μορφή-σχῆμα* como en *formae servare figuram* (4, 69), que en Ernout-Meillet, *loc. cit.*, se relaciona con la *configuration du moule*. Cf. Cicerón, *De nat. deor.*, 1, 90.

imagines, effigiae y a veces también *figuras*; y es de este modo como aparece por primera vez en la obra de Lucrecio *figura* con el significado de «visión onírica», «imagen fantástica» y «sombra de la muerte o de un muerto».

En este caso se trata de variantes muy vivas que llegaron a tener una notable fortuna, puesto que significados como «prototipo original», «copia», «imagen virtual» y «visión de ensueño» quedarán vinculados para siempre con *figura*. Pero el uso más ingenioso de esta palabra lo descubre Lucrecio por otros caminos. Es sabido que Lucrecio representa la cosmogonía de Demócrito y Epicuro, según la cual el mundo está constituido por átomos. A los átomos los denomina *primordia, principia, corpuscula, elementa, semina* y, en general, *corpora, quorum concursus motus ordo positura figura* [«cuerpos cuyo concurso, movimiento, orden, posiciones y figuras»]¹¹ (1, 685 y 2, 1021) engendran las cosas. Aunque los átomos son muy pequeños, tienen materia y forma y adoptan un número indefinido de configuraciones, de manera que Lucrecio llama a éstas con frecuencia *figurae* y que, inversamente, como ha hecho circunstancialmente Diels¹², los «átomos» se traducen por *figurae*. Los innumerables átomos permanecen en movimiento continuo, vagabundean por el vacío y chocan unos con otros: forman una danza en rueda de figuras. Este uso de la palabra

11. Como ya sabemos (Munro), en las tres últimas palabras se reproduce la fórmula de Demócrito y Leucipo *ποικίλος, τροπή, διαίρεσις*, cf. Diels (*Fragm. der Vorsokratiker*, 2, 4.^a ed., p. 22). Aristóteles describe *ποικίλος* valiéndose de *σχῆμα* (*Metaph.*, pp. 985 b 16 y 1042 b 11, *Phys.*, 188 a 22); Lucrecio lo traduce por *figura*.

12. Algunos pasajes: 2, 385. 514. 678. 682; 3, 190. 146; 6, 770.

parece no haber ido más allá de Lucrecio: el *Thesaurus* únicamente cita al respecto un pasaje de la obra de Claudiano (*In Rufin.*, 1, 17), esto es, un texto de finales del siglo IV. Por tanto, la aportación más original de Lucrecio a este sentido restringido ha quedado sin efecto alguno, pero sin duda de cuantos autores he estudiado con motivo de mis indagaciones sobre la palabra *figura* es Lucrecio el que realizó la contribución más genial y personal, aunque no sea la más importante en términos históricos.

En la obra de Cicerón, que usa frecuentemente y con gran flexibilidad la palabra *figura*, aparecen representadas todas las variantes del concepto general de «configuración» que le fueron sugeridas por su actividad política, retórico-literaria, jurídica y filosófica. De estos usos se pueden también deducir rasgos de su humanidad afable, sensible, impresionable y débil. A menudo Cicerón atribuye la palabra a seres humanos, a veces en tono patético: *portentum atque monstrum certissimum est, esse aliquem humana specie et figura, qui tantum immanitate bestias vicerit, ut...* [«es ciertamente algo portentoso y monstruoso que alguien con forma y figura humana supere en tanta crueldad a las bestias como para...»] (*Pro Q. Roscio*, 63); y *tacita corporis figura* es la apariencia muda (*ibid.*, 20) cuyo aspecto traiciona a los infames. Incluso los miembros y los órganos internos, los animales, los utensilios, las estrellas y, en definitiva, todo lo sensorial posee su *figura* correspondiente, así como también los dioses y el universo en su totalidad. De lo que se nos presenta sensorialmente y aun de la apariencia externa, expresada por la palabra griega *σχῆμα*, se da buena cuenta en la obra de Cicerón, como cuando éste afirma del tira-

no que solamente tiene la *figura hominis*, o bien cuando dice de las ideas abstractas de los dioses que no tienen *figura* ni *sensus*. Raras veces se ofrecen claras delimitaciones entre los términos *figura* y *forma* (por ejemplo, *De nat. deor.*, I, 90; cf. *supra* nota 10), y el uso de ambos no queda reducido a lo óptico y a lo plástico, puesto que Cicerón habla de la *figura vocis*, incluso de una *figura negotii*, y con harta frecuencia de las *figurae dicendi*. Naturalmente, las formas geométricas y estereométricas también disponen de su correspondiente *figura*. Sin embargo, en la obra de Cicerón apenas aparece desarrollada la palabra *figura* en el sentido de «copia». Es cierto que en un momento de su obra (*De nat. deor.*, I, 71) se habla de que Cotta, uno de los interlocutores secundarios, podría comprender mejor la expresión *quasi corpus* de los dioses *si in cereis fingeretur aut fictilibus figuris* [«si se le figurase en cera o en figuras de arcilla»]; y que en *De div.* (I, 23) se habla de la figura de una peña que sería semejante a un pequeño Pan. Pero estos casos no bastan para rebatir nuestra afirmación anterior, porque de lo que precisamente se habla en ellos es de la *figura* de la arcilla y de la de la piedra, y no se su representación¹³. A las sombras, que según Demócrito se desprenden del cuerpo —y a las que ya se ha aludido en referencia a Lucrecio—, las denomina Cicerón *imagines* (*a corporibus enim solidis et a certis figuris vult fluere imagines Democritus* [«Demócrito afirma que las imágenes fluyen

13. El paso de «figura como material» a «figura como objeto reproducido» se llevó a cabo muy lentamente y tuvo lugar primero entre los poetas. Cf. (con excepción de Lucrecio) Catulo (64, 50 y 64. 265); Propertio (2, 6, 133). *Expressa similitudine figurarum*, escribe Velejo Patérculo (I, 11, 4: «semejante a un retrato»).

de los cuerpos sólidos y de figuras reales»], *De div.*, 137)¹⁴, y casi siempre llama a las representaciones de los dioses *signa*, pero nunca *figurae*. Como ejemplo de esto se puede mencionar el chiste malicioso que se cuenta de Verres (II, 89): Verres quería robar una valiosa estatua que representaba a una divinidad en una ciudad siciliana, pero se enamoró de la mujer de su huésped: *contemnere etiam signum illud Himerae jam videbatur quod eum magis figura et lineamenta hospitae delectabant* [«parecía despreciar ya aquella estatua de Himera porque le deleitaban más la figura y las formas de la huésped»]¹⁵. En Cicerón no encontramos nada similar a las innovaciones audaces y fundamentales de la contribución de Lucrecio, de donde se infiere que la principal aportación de aquél en este sentido consistió en introducir, adaptar y aclimatar para el lenguaje de los doctos el concepto de *figura* como «configuración sensorial». Fue así como empleó dicho concepto principalmente en sus escritos filosóficos y retóricos, y sobre todo en su tratado sobre la naturaleza de los dioses, esforzándose por formular lo que hoy en día llamaríamos un concepto integral de configuración. No es ya sólo su conocida aspiración a alcanzar la plenitud oratoria lo que hace que rara vez se conforme con utilizar únicamente la palabra *figura* y lo que le impulsa a acumular varias palabras de semejante significado orientadas a expresar una totalidad: *forma et figura, conformatio quaedam et figura totius oris et cor-*

14. Cf. también *Ad fam.*, 15, 16. Por el contrario, Quintiliano, *illas Epicuri figuras...* [«aquellas figuras de Epicuro»] (10, 2, 15).

15. Posteriormente aparece a menudo *figura* como «representación de los dioses», y en los escritores cristianos como «representación de los ídolos»; o también como imagen de las monedas.

poris, habitus et figura, humana species et figura, vis et figura... [«forma y figura, alguna hechura y figura de todo el rostro y del cuerpo, hábito y figura, forma humana y figura, fuerza y figura»], y muchas otras fórmulas por el estilo. Es también inevitable reconocer sus esfuerzos por lograr una concepción comprensiva de los fenómenos, de lo que aparece o se presenta, y su pretensión de transmitir dicha concepción al lector romano. Para conseguir una fundamentación y una formulación adecuadas de ese concepto de «figura», no le capacitaban sin embargo ni su talento ni su actitud ecléctica, de manera que sus tentativas resultaban ineficaces: hemos de satisfacernos, pues, con apreciar la plétora y la ponderación del estilo. Pero aún más importante para el desarrollo ulterior del término *figura* es otro aspecto: en la obra de Cicerón y en el *Auctor ad Herennium* encontramos por primera vez *figura* como expresión técnica de la retórica que corresponde a los términos griegos σχήματα o χαρακτήρες λέξεως, que designan los tres niveles del estilo, definidos como *figura gravis*, *mediocris* y *attenuata* (*Ad Her.*, 4, 8, 11), o bien como *plena*, *mediocris* y *tenuis* (*De or.*, 3, 199 y 212). Sin embargo, Cicerón no llegó a usar *figura* como término técnico referido a locuciones perifrásticas y ornamentales, es decir, para denominar propiamente «expresiones figuradas», tal como indica de modo explícito Vetter en su artículo «Figura»¹⁶. Cicerón conoce y describe detalladamente estas expresiones, pero no llega a denominarlas *figurae*, como harán otros autores posteriores, sino que hablará por lo común de

16. En *Th. L. L.*, 731, 80 ss.

formae et lumina orationis, recurriendo por tanto también aquí a una fórmula pleonástica. A este propósito, conviene observar que Cicerón también usa muy a menudo la expresión *figura dicendi* —en la mayor parte de los casos *forma et figura dicendi*— sin dotarla de sentido preciso y específico, sino como un modo de designar meramente la elocuencia oratoria, ya sea en general, cuando quiere aludir a sus innumerables variedades (*De or.*, 3, 34), o ya individualmente, cuando dice de Curión: *suam quandam expressit formam figuramque dicendi* [«lo ha dicho como su forma y figura de hablar»] (*De or.*, 2, 98). De este modo los estudiantes de las escuelas de retórica, para quienes los escritos de Cicerón sobre la elocuencia oratoria constituían obras canónicas, pronto se acostumbraron a estas combinaciones y fórmulas expresivas.

La palabra *figura* había adquirido carta de naturaleza en el lenguaje culto y filosófico de la época republicana tardía, siendo así que en el primer siglo de la etapa imperial se siguieron desenvolviendo las posibilidades semánticas del término en cuestión. Es fácil suponer que en el juego entre el «prototipo original» y la «copia», entre la «transformación de la imagen» y la equívoca imitación de la «visión onírica», participaron especialmente los poetas. Catulo ofrece ya esta característica: *quo enim genus figurae est ego quod non obierim?* [«¿Qué clase, pues, de figura hay que yo no haya tomado?»] (*Attis*, 62). Propertio dice¹⁷: *mixtam te varia lau-*

17. En su obra y en la de Ovidio el concepto de *figurae*, «configurations», pasa ocasionalmente al de «especies» como variedad (en alemán *Arten*), en contraposición con «especie» como conjunto de todas las variedades (en alemán *Gattung*); se trata del mismo desarrollo que se encuentra en el par *species-espèce*.

davi semper figuram [«siempre he ensalzado tu belleza versátil»] (3, 24, 5), o bien *opportuna meast cunctis natura figuris* [«mi naturaleza se adapta a todas las figuras»] (4, 2, 21); en el bello final del *Panegyricus ad Messalam*, donde se habla de la muerte como fuerza transformadora, se dice: *mutata figura*; y Virgilio describe la imagen engañosa en la que Turno cree ver la figura de Eneas: *morte obita qualis fama est volitare figuras* [«los espectros que es fama vuelan cuando la muerte es ida»] (*Aen.*, 10, 641). Sin embargo, la fuente más fecunda de *figura*, en el sentido de transformación de una configuración, es naturalmente Ovidio, si bien es cierto que éste usa también *forma* sin reparo alguno cuando el verso requiere una palabra de dos sílabas. Pero las más de las veces es *figura* la palabra de su preferencia, empleada por el poeta con una disponibilidad y una riqueza de combinaciones dignas de admiración; así hallamos en Ovidio: *figuram mutare, variare, vertere, retinere, inducere, sumere, deponere, perdere*. Esta pequeña selección puede dar una idea de su gran variedad de usos:

... *tellus [...] partimque figuras / rettulit antiquas* [«la tierra [...] repuso de una parte las formas antiguas»] (*Met.*, I, 436);

... *se mentitis superos celasse figuris* [«los dioses se ocultaron en falsas apariencias»] (*ibid.*, 5, 326);

sunt quibus in plures ius est transire figuras [«hay quienes tienen el poder de pasar a muchas formas»] (*ibid.*, 8, 730);

... *artificem simulatoremque figurae / Morphea* [«artífice y simulador de figuras, Morfeo»] (*ibid.*, 11, 634);

ex aliis alias reparat natura figuras [«la naturaleza crea unas figuras de otras»] (*ibid.*, 15, 253);

animam [...] in varias doceo migrare figuras [«enseño que el alma [...] emigra a diversas formas»] (*ibid.*, 15, 172);

lympba figuras / datque capitque novas [«el agua da y toma nuevas figuras»] (*ibid.*, 15, 308).

También la imagen del sello aparece representada de la forma más bella:

Utque novis facilis signatur cera figuris

Nec manet ut fuerat nec formas servat easdem,

Sed tamen ipsa eadem est...

[«Y como la cera adopta dúctil el signo de nuevas figuras, y no permanece como antes ni preserva las mismas formas, así es siempre la misma...»] (*ibid.*, 15, 169 ss.).

En la obra de Ovidio encontramos además el término *figura* con el sentido muy claro de «copia»: *globus immensi parva figura poli* [«globo, pequeña figura de inmenso polo»] (*Fastos*, 9, 278, o bien en *Heroidas*, 14, 97 y en *Epistulae ex Ponto*, 2, 8, 64); o con el significado de «letra», tal como se ha indicado a propósito de Varrón: *ducere consuescat multas manus una figuras* [«que una sola mano se habitúe a trazar muchas figuras»] (*Ars Amat.*, 3, 493); y finalmente como postura en el juego amoroso: *Venerem iungunt per mille figuras* [«se unen a través de mil formas»] (*Ars Amat.*, 2, 679). En todos los pasajes de la obra de Ovidio *figura* sugiere algo dinámico, transformable y expuesto al equívoco. Con mucho arte emplea también la palabra Manilio, el poeta de *Astronomica*, en cuya obra *figura* no sólo incluye los sentidos mencionados, sino además el de «constelación» y «signo celeste» (junto con *signum* y

forma). En la acepción de «visión onírica», *figura* se documenta en la obra de Lucano y de Estacio.

Casi del todo distinto de lo que hasta ahora se ha expuesto —y de lo que nos mostrarán los rétores— es el uso de la palabra en la obra del arquitecto Vitruvio, para quien *figura* designa la forma plástica y arquitectónica y, a lo sumo, su reproducción o su «planta». En este autor no hallamos rastro de los conceptos de lo ilusorio, de lo equívoco o de la transformación, siendo así que *figurata similitudine* (7, 5, 1) no significa en su vocabulario nada que tenga que ver con lo efectuado «por medio de ilusión», sino algo creado «por medio de un modelo semejante». A menudo *figura* quiere decir «planta», «plano» (*modice picta operis futuri figura*, 1, 2, 2), y *universae figurae species* o también *summa figuratio* señalan la configuración global de un edificio o de un ser humano (pues Vitruvio se complace en comparar a ambos desde el punto de vista de la simetría). Dejando a un lado su ocasional aplicación matemática, *figura* (así como *ingere*) tiene en la obra de Vitruvio, y en la de otros escritores técnicos coetáneos, un sentido plástico-sensorial firmemente establecido; por ejemplo, en Festo encontramos *crustulum cymbi figura* [«una torta en forma de barca»] (p. 98)¹⁸, en Celso *venter reddit mollia, figurata* [«el vientre pone formas

18. Para productos de confitería cf. también Marcial (14, 222, 1); además Festo, *ficta quaedam ex farina in hominum figuras* [«pastas de harina con figura de hombre»] (p. 129), y Petronio: *ova ex farina figurata* [«huevos hechos de harina»] (33, 6). Al cocinero se le admiraba y empleaba en calidad de artista plástico y decorador en las más diversas ocasiones, reconocimiento del que volvió a ser tributario en épocas posteriores, muy especialmente durante el Renacimiento, el Barroco y el Rococó, cf. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, I. III, cap. 7, así como la correspondiente nota de Creizenach en la *Jubiläumsausgabe*, t. 17, p. 344.

blandas y figuradas»] (2, 5, 5) y en Columela *ficos comprimunt in figuram stellarum floscularumque* [«moldean higos en forma de estrellas y florecillas»] (12, 5, 5). Con mayor amplitud y desenvoltura se comporta en este punto un autor que pertenece a otra capa social y cultural como Plinio el Viejo, en cuya obra están representados todos los matices del concepto de «configuración» y «especie». Se puede observar excelentemente el paso del concepto de «configuración» al de «retrato» consultando el notable comienzo del Libro 35, en el que se lamenta de la deplorable decadencia de la pintura retratística: *Imaginum quidem pictura, qua maxime similes in aevum propagantur figurae...* [«los retratos por los que se transmitían en el tiempo las figuras muy semejantes al original...»]; y algo más tarde, cuando se refiere a los libros ilustrados con retratos, cuya técnica de producción había sido inventada por Varrón: *Imaginum amorem flagrasse quondam testes sunt [...] et Marcus Varro [...] insertis [...] septingentorum illustrium [...] imaginibus: non passus intercidere figuras, aut vetustatem aevi contra homines valere, inventor muneris etiam diis invidiosi, quando immortalitatem non solum dedit, verum etiam in omnes terras misit, ut praesentes esse ubique credi possent* [«Que el amor por los retratos dominase una vez es algo atestiguado [...] de lo que da cuenta Marco Varrón [...] que introdujo en sus obras retratos de setecientos personajes ilustres, y sin permitir que sus figuras desaparecieran, o que prevaleciera contra los hombres el paso del tiempo, fue un inventor de dádivas envidiado por los dioses, en tanto no sólo dio la inmortalidad a esos hombres, sino que los dio a conocer en todos los lugares de modo que se los creía presentes por doquier»].

En la literatura jurídica del siglo I se encuentran documentadas algunas pocas citas en las que aparece *figura* en el sentido de «forma hueca o vacía», e incluso con el significado de «apariencia»: *non solum figuras sed vim quoque conditionis continere* [«no sólo contienen la apariencia sino también la fuerza de su condición»] (Próculo, *Dig.*, 28, 5, 70), y también: *Mihi Labeo videtur verborum figuram sequi, Proculus mentem* [«Me parece que Labeo haya seguido la forma de las palabras, pero Próculo el sentido»] (Javolenus, *Dig.*, 50, 16, 116).

Pero el hecho más importante y de mayor trascendencia para el desarrollo de la palabra *figura* en el siglo I fue la formación del concepto de «figura retórica», cuya expresión se encuentra en el Libro IX de Quintiliano. La cuestión era más antigua, propiamente se trataba de un asunto griego, pero —como ya hemos constatado más arriba— se convirtió en latina gracias a Cicerón, si bien es cierto que éste no llegó a usar la palabra *figura* a tal fin, a lo que se ha de añadir que, según parece, entretanto la incesante discusión sobre cuestiones retóricas había contribuido a refinar considerablemente la técnica de la figura. No se ha podido determinar con exactitud cuándo se empezó a utilizar dicha palabra para designar el objeto que nos ocupa, probablemente poco después de Cicerón, como induce a suponer el título de un libro de Anneo Cornuto (*De figuris sententiarum*) al que hace referencia Gelio (9, 10, 5), así como las observaciones y las alusiones de los dos Sénecas¹⁹ y las de Plinio el Joven. Parecía lógi-

19. Séneca tiene un importante pasaje, aunque en otro contexto, en el que aparece *figura* en el sentido de «prototipo original» e «idea»; por

co que así fuera, puesto que la expresión griega era σχῆμα. Hemos de suponer necesariamente que el uso técnico-científico de la palabra estaba, desde hacía tiempo, más desarrollado de lo que alcanzan a documentar los escritos conservados: por ejemplo, ya se hablaba de las figuras del silogismo en latín (la expresión griega σχήματα συλλογισμοῦ proviene del mismo Aristóteles) mucho antes de aparecer la fórmula en Boecio y en el libro de las categorías pseudo-agustiniano.

En el último capítulo del Libro VIII y en el Libro IX de la *Institutio Oratoria*, Quintiliano ofrece una detallada exposición de la teoría de los tropos y de las figuras que, de una parte, parece contener una concisa discusión con anteriores opiniones y trabajos y, de otra parte, resultó fundamental para los intentos ulteriores de dominar el problema implicado. Quintiliano separa los tropos de las figuras; el tropo es concepto más estricto que hace referencia únicamente al significado impropio de palabras y locuciones; la figura, por el contrario, es la conformación del modo de hablar que se distancia del uso vulgar y directo. En la figura no se trata de sustituir unas palabras por otras, como sucede en los tropos; es también posible formar figuras a partir de palabras que conservan su disposición y su senti-

otra parte, *forma* se presenta con el significado neoplatónico del modelo interior, de las configuraciones ínsitas en el espíritu del artista, siendo así que se preparó el camino para la posteriormente tan invocada comparación del creador con Dios: el escultor, dice Séneca, puede tener el modelo (*exemplar*) de su obra dentro y fuera de sí; los ojos y también su propio espíritu se lo pueden ofrecer y Dios tiene en sí todos los *exemplaria* de las cosas: *plenus his figuris est quas Plato ideas appellat immortales* [«está lleno de estas figuras que Platón llama ideas inmortales»] (*Epist.*, 65, 7). Cf. también Durero: «Puesto que un gran pintor está lleno interiormente de figuras...»; cf. E. Panofsky, *Idea*, 1924, p. 70.

do propios. En principio cualquier modo de hablar o discurso es una formación, una figura, pero esta palabra se aplica solamente a las conformaciones que cristalicen poética o retóricamente de una manera especial, por lo que se puede distinguir entre el discurso sencillo (*carens figuris*, ἀσχηματιστός) y el figurado (*figuratus*, ἑσχηματισμένος). Para llegar a establecer una diferencia entre tropo y figura hay que abrirse lentamente camino con mucho esfuerzo. El mismo Quintiliano vacilaba con frecuencia al tener que asignar una locución determinada a una de las dos categorías; el uso ulterior del idioma se ha decidido, en múltiples ocasiones, a considerar *figura* como un concepto general más amplio que el de tropo, calificando de «figurada» toda manera de expresión impropia o indirecta. Quintiliano denomina tropos —y define como tales— a la metáfora, la sinécdoque (*mucronem pro gladio; puppim pro navi*), la metonimia (Marte por la guerra, Virgilio por las obras de Virgilio), la antonomasia (el Pelida por Aquiles) y muchas otras semejantes; y dividía las figuras en las que se refieren al contenido y en las que se vinculan con la expresión (*figurae sententiarum et verborum*). Como *figurae sententiarum* considera las siguientes: la pregunta retórica con la respuesta dada por uno mismo; las distintas clases de refutación anticipada de objeciones (*prolepsis*); la simulación de confidencia en el ámbito del juez, del oyente e incluso de la parte contraria; la prosopopeya, en la que se hace hablar a otras personas, bien sea al adversario o a personificaciones de entidades como la patria; el apóstrofe pomposo o solemne; la ilustración concreta de un suceso: *evidentia* o *illustratio*; las diversas formas de la ironía, la aposiopesis o reticencia:

obticentia o *interruptio*, en la que «se traga uno algo» (en alemán: *etwas hinunterschluckt*); el arrepentimiento simulado de algo que se había afirmado, y muchas otras cosas por el estilo. Pero, sobre todo, hemos de mencionar el recurso expresivo que entonces se consideraba el más importante y el verdadero acreedor del nombre de *figura*: nos referimos a la reticencia, a la alusión encubierta en sus formas más variadas. Se había depurado hasta el refinamiento la técnica de manifestar o insinuar algo sin pronunciarlo expresamente, y así se actuaba de manera casi natural por motivos políticos o tácticos, por la sencilla razón de lograr subrepticamente un mayor efecto o, cuando menos, para que quedara sin explicitar lo que se deseaba encubrir. Quintiliano describe la gran importancia que había adquirido en las escuelas de retórica el ejercitarse en esta técnica, y cómo se ideaban casos *ex profeso*, las llamadas *controversiae figuratae*, a fin de perfeccionarse y destacarse con ello. Finalmente, menciona como figuras de expresión los solecismos intencionados, las repeticiones retóricas, las antítesis, los homónimos, las elipsis, los asíndetos, los clímax y otras.

La exposición que hace Quintiliano de los tropos y las figuras, de la que sólo hemos resumido lo más relevante, está acompañada de un buen número de ejemplos y provista de análisis sobre las peculiaridades y las diferencias de cada una de las distintas clases de formas, que ocupan una gran parte de los Libros VIII y IX. Se trata de un elaborado sistema, de una teoría a la que se concedió mucho valor, y es de suponer que Quintiliano se encontraba en una posición relativamente libre entre los demás rétores y que no era dado a los excesos de pedantería que despreciaba. El arte de

formar expresiones impropias, perifrásticas, alusivas, insinuantes y encubiertas, con las que se pretende destacar el objeto, decorándolo y dotándolo de eficacia o perfidia, floreció en la elocuencia oratoria de la Antigüedad y alcanzó una perfección y flexibilidad que nos resultan casi incomprensibles y raras, que incluso se nos antojan a menudo absurdas e insulsas. Estas expresiones fueron llamadas *figurae*. La teoría de las figuras del discurso adquirió una gran importancia en la Edad Media y en el Renacimiento. A los teóricos del estilo literario de los siglos XII y XIII les sirvió de fuente principal el escrito *Ad Herennium*²⁰.

Con esto concluimos la historia del significado de *figura* en la Antigüedad pagana; algunas formaciones posteriores de carácter gramatical, retórico y lógico se produjeron espontáneamente en consonancia con los significados que ya han sido mencionados y ejemplificados²¹. Históricamente resultó relevante el significa-

20. Al respecto véase Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris, 1924, pp. 48 ss. y 99 ss.

21. Amiano Marcelino ofrece una variante digna de mención, que aplica a la topografía de los campos de batalla para indicar la disposición estratégica y la organización de campamentos. Cf. *Th. L. L.*, 726, 37 ss.

En la obra de Sedulio (*Carmen Paschale*, 5, 101/2) se encuentra un pasaje en el que *figura* no puede significar más que «rostro», esto es, como en el francés moderno:

Namque per hos colaphos caput est sanabile nostrum, / Haec sputa per Dominum nostram lavare figuram [«Pues nuestra cabeza puede ser sanada por estos golpes, / y estos esputos han lavado nuestra faz por obra del Señor»].

Puesto que anteriormente ha hablado de *spuere in faciem* y *colaphis pulsare caput*, no hay motivo alguno para poner en tela de juicio el significado de «rostro»; sin embargo, no está de más tomar en consideración la posibilidad de que se necesite un final de verso trisílabo con una sílaba central larga, que es justamente lo que podría haber movido a Sedulio a

do que convinieron en dar a la palabra los Padres de la Iglesia a partir de la evolución trazada en las páginas precedentes.

II. «Figura» como profecía real en los Padres de la Iglesia

El significado nuevo y singular que presenta la palabra *figura* en el mundo cristiano se da por primera vez y con harta frecuencia en Tertuliano. Para explicar este contenido será preciso que comentemos algunos pasajes de su obra.

En su escrito *Adversus Marcionem* habla Tertuliano de Hosea, el hijo de Nun al que Moisés llama Josué, en los siguientes términos: ... *et incipit vocari Jesus [...]* *Hanc prius dicimus figura futurorum fuisse. Nam quia Jesus Christus secundum populum, quod sumus nos, nati in saeculi desertis, introducturus erat in terram promissionis, melle et lacte manantem, id est vitae aeternae possessionem, qua nihil dulcius; idque non per Moysem, id est, non per legis disciplinam, sed per Jesum, id est per*

elegir una palabra de significado general que se adaptara desde el punto de vista métrico. En cualquier caso, es el único ejemplo seguro de que disponemos en época antigua donde *figura* se interprete como «rostro». La suposición de Jeanneret (*La langue des tablettes d'exécution latines*, Neuchâtel, 1918, p. 109), según la cual en la Tabla de las Maldiciones de Minturno *figura* significa «rostro», resulta completamente imposible, debido a la combinación de *membra* y *colorem*, que aparece muy a menudo. La palabra señala las partes integrantes del cuerpo y sus cualidades generales, con las que comienza la increpación. La opinión de Jeanneret es también rechazada por Wartburg, *FEW* (ad v. *figura*, 9). La cuestión permanece sin resolver respecto del fragmento de Laberio: *figura humana inimico [inimicus] ardore ignescitur* [la figura humana se inflama de ardor enemigo] (Rübbeck, 2, p. 343).

evangelii gratiam provenire habebat [forma del latín vulgar en el sentido de «debería suceder»] *circumcisis nobis petrina acie, id est Christi praeceptis; Petra enim Christus; ideo is vir, qui in huius sacramenti imagines parabatur, etiam nominis dominici inauguratus est figura, Jesus cognominatus* [... y comenzaron a llamarlo Jesús [...]] Digamos ante todo que ésta fue una prefiguración del futuro. Porque Jesús estaba conduciendo el segundo pueblo, que somos nosotros, nacidos en el desierto de este mundo, a la tierra prometida rica en leche y miel, esto es, a la posesión de la vida eterna cuya dulzura nada aventaja; y ello no podía advenir por medio de Moisés, es decir, mediante la disciplina de la ley, sino a través de Jesús, por medio de la gracia del Evangelio, habiendo sido nosotros circuncidados por un cuchillo pétreo, esto es, por los preceptos de Cristo; pues Cristo es piedra; y así el hombre que preparaba la imagen de este sacramento fue anunciado en la figura del nombre del Señor, y fue llamado Jesús»] (*Adv. Marc.*, 3, 16 [según Nm 13, 16]). Se trata en este párrafo de poner nombre a Josué/Jesús, como si fuera un acto profético que anticipa sucesos posteriores²². Así como Josué, y no Moisés, condujo al pueblo de Israel a Pales-

22. En la versión de los Setenta Josué ya se llama Jesús; este último nombre es una contracción de Josué. Cf. la representación artística del Vaticano de Josué, que se considera una copia del siglo vi de un original del siglo iv. Tan sólo he podido tener acceso a una hoja que se encuentra en la obra de K. Pfister, *Mittelalterliche Buchmalerei*, München, 1922; donde se representa cómo fueron erigidas las doce piedras (Jos, 4, 20-21); a Josué se le llama por este nombre en el texto y en la expresión griega Τηρους ὁ του Ναυ, lleva una aureola de santidad, dando a entender ostensiblemente que se trata de Jesús. Son frecuentes posteriores representaciones de la figura de Josué; cf. Hildebert de Tours, *Serm. de div.*, XXIII, PL, 171, 842 ss.

tina, la tierra prometida, así también conduce la gracia de Jesús, y no la ley judía, al «segundo pueblo» a la tierra prometida de la eterna beatitud. El hombre que descubrió este misterio aún oculto como preanuncio profético, *qui in huius sacramenti imagines parabatur*, fue introducido bajo la *figura* del nombre divino. La denominación de Josué/Jesús es, en consecuencia, una profecía real o representación anticipadora de algo futuro; la figura es ese algo verdadero e histórico que representa y anuncia otro algo igualmente verdadero e histórico. La relación de reciprocidad entre ambos acontecimientos se deja reconocer por su coincidencia o semejanza. En este sentido, Tertuliano afirma: *Quare Pascha Christus, si non Pascha figura Christi per similitudinem sanguinis salutatis et pecoris Christi?* [«¿Por qué la Pascua es Cristo, si no por ser la Pascua figura de Cristo por semejanza con la sangre salvadora y con el cordero de Cristo?»] (*Ad. Marc.*, 5, 7). Con frecuencia es suficiente que aparezcan vagas semejanzas en la estructura del acontecimiento o en sus circunstancias concomitantes para que se pueda reconocer la *figura*; se requería una determinada voluntad interpretativa para dar con ella en cada caso. Por ejemplo, cuando los dos machos cabríos (*ibid.*, 3, 17; o bien *Ad. Iudaeos*, 14), ofrecidos como víctimas propiciatorias en Lv 16, 7 ss., se interpretan como figuras del primer y segundo advenimiento de Cristo; o cuando Adán se transforma en *figura Christi* y Eva en *figura Ecclesiae*, tal como sucede en el siguiente fragmento: *Si enim Adam de Christo figura dabat, somnus Adamae mors erat Christi dormituri in mortem, ut de iniuria [herida] perindi lateris eius vera mater viventium figuraretur Ecclesia* [«Pues si Adán era figura de Cristo, el sueño de Adán era la muerte de Cris-

to, adormecido en la muerte, para que de la herida de su costado fuera figurada la madre verdadera de los vivos, la Iglesia»] (*De anima*, 43 [cf. también *De monogamia*, 5])²³. Sobre esta voluntad interpretativa volveremos a hablar más adelante. Esta modalidad de interpretación se impone el cometido de esclarecer la identidad de las personas y los acontecimientos del Antiguo Testamento en cuanto figuras o profecías reales de la Historia sagrada del Nuevo Testamento. Al acometer esta tarea, hemos de observar que Tertuliano rechaza explícitamente menoscabar, por medio de la *interpretación figurada*, el alcance de la validez literal e histórica del Antiguo Testamento. Tertuliano da muestras de una aversión decidida contra cualquier tipo de exceso espiritualista; de ningún modo quiere que se comprenda el Antiguo Testamento como una mera alegoría; en cualquier caso, destaca su sentido literal o real, y en los momentos en los que propiamente se trata de profecías *figurales*, Tertuliano mantiene que la figura posee la misma realidad histórica que lo profetizado en ella. La figura profética constituye un hecho concreto e histórico, siendo así que su anticipación se cumple en hechos igualmente concretos e históricos. Para dar nombre a estos conceptos, Tertuliano emplea las expresiones *figuram implere: figuram sanguinis sui salutaris implere* [«completar la figura de la sangre de su salvador»] (*Adv. Marc.*, 4, 40), o bien *confirmare: Christo confirmante figuras suas* [«Cristo que confirma sus fi-

23. La palabra *figuraretur* significa aquí, al mismo tiempo, «fuera formada» y «figurada»; en el segundo sentido, mediante la sangre y el agua, eucaristía y bautismo. La contraposición de las dos *injurias* o heridas laterales continuó siendo un motivo significativo durante mucho tiempo; cf. Burdach, *Vorspiel*, I, 1, 1925, pp. 162 y 212; Dante, *Par.*, 13, 37 ss.

guras»] (*De fuga in pers.*, 11). De ahora en adelante denominaremos ambos acontecimientos con las expresiones respectivas de *figura* y *consumación*.

El enérgico realismo de Tertuliano es bien conocido. Para él la *figura* tiene el sentido inmediato de una configuración o una forma y es considerada una parte de la sustancia equiparable a la carne (*Adv. Marc.*, 5, 20). Poco antes de este pasaje habla Tertuliano del pan de la Eucaristía: *Corpus illum suum fecit «hoc est corpus meum» dicendo, «id est figura corporis mei». Figura autem non fuisset, nisi veritatis esset corpus. Ceterum vacua res, quod est phantasma, figura capere non posset. Aut si propterea panem corpus sibi finxit, quia corporis carebat veritate, ergo panem debuit tradere pro nobis. Faciebat ad vanitatem Marcionis, ut panis crucifigetur. Cur autem panem corpus suum appellat, et non magis peponem, quem Marcion cordis loco habuit? Non intelligens veterem fuisse istam figuram corporis Christi, dicentis per Ieremiam (11, 19): «Adversus me cogitaverunt cogitatum dicentes, «Venite coniiciamus lignum in panem eius», scilicet crucem in corpus eius»* [«Creó su cuerpo diciendo «éste es mi cuerpo», es decir, la figura de mi cuerpo. No habría sido una figura, si no hubiera sido un cuerpo de verdad. Una cosa vacía o un fantasma no habría podido tomar figura. O si por eso se figuró que el pan era su cuerpo, porque en verdad carecía de cuerpo, entonces debió darnos el pan. ¿Acaso el pan era crucificado, como quiere el vacío Marción? Por qué Cristo llama a su cuerpo pan, y no lo llama mejor melón, del que Marción toma la imagen del corazón. Éste no entiende qué antigua pueda ser esta figura del cuerpo de Cristo, que dice a través de Jeremías (11, 19): «contra mí inventaron argumentos di-

ciendo: 'Venid, pongamos leño sobre su pan"', esto es, la cruz sobre su cuerpo»] (*Adv. Marc.*, 4, 40).

Estas frases, tan vivas, expresan el más claro concepto de la concreta sensorialidad de ambos polos de la interpretación figural, tal y como la entiende Tertuliano. Posteriormente no disminuyen en modo alguno sus enérgicas afirmaciones al exponer su comprensión del vino, *figura sanguinis*, como *probatio carnis* (según Gn 49, 11 e Is 63, 1)²⁴. Lo espiritual es solamente la comprensión correspondiente, *intellectus spiritalis*, que la figura vuelve a reconocer en la consumación. Tertuliano sostiene que los profetas no han hablado simplemente en imágenes, pues si así fuera no se podrían reconocer dichas imágenes. Muchas de las cosas del Nuevo Testamento han de ser comprendidas rigurosamente al pie de la letra: *nec omnia umbrae, sed et corpora; ut in ipsum quoque Dominum insigniora quaeque luce clarius praedicantur; nam et virgo concepit in utero, non figurate; et peperit Emanuelem nobiscum Jesum Christum, non oblique* [«no sólo son sombras, sino también cuerpos; como también del Señor se predicen designios más claros que la luz; pues la Virgen concibió en su vientre, no figuradamente; y dio a luz a Emanuel, Jesucristo con nosotros, no irrealmente»] (*De resurr. carnis*, 19 ss.). Tertuliano se vuelve vehementemente contra todos aquellos que la resurrección de los muertos, anunciada con claridad, *in imaginariam significationem distorquent*. Se pueden encontrar en Tertuliano múltiples pasajes de este tipo,

24. *Ita et nunc sanguinem suum in vino consecravit qui tunc vinum in sanguine figuravit* [«Quien entonces transfiguró el vino en sangre, ahora consagró su sangre en el vino»].

en los que combate las tendencias espiritualistas de algunos grupos de sus coetáneos. El realismo de que hace gala se puede apreciar con mayor exactitud analizando su concepción del vínculo entre «figura» y «consumación», porque estas nociones parecen contener —unas veces ésta, otras aquella— un grado más elevado de concreción histórica. Si, por ejemplo, en la frase ... *an ipse erat, qui tamquam ovis coram tondente sic os non aperturus figuram sanguinis sui salutaris implere concupiscebat?* [«¿acaso no era él mismo quien deseó consumir la figura de su sangre redentora entregándose en silencio como la oveja...»] (*Adv. Marc.*, 4, 40), a la figura del siervo de Dios se le da la apariencia alegórica del cordero; o bien si, en otro momento, se contrapone la ley en su conjunto a Cristo como consumación (*de umbra transfertur ad corpus, id est de figuris ad veritatem* [«se traslada de la sombra al cuerpo, de la figura a la verdad»] *ibid.*, 5, 19), entonces lo que esto parece indicar es que la alegoría —en el primer caso— y la abstracción —en el segundo— atribuyen un grado mínimo de entidad real a la figura en cuestión. Sin embargo, no faltan ejemplos en los que la figura se manifiesta destacada con mayor fuerza de expresión sensible; por no ir más lejos, encontramos un pasaje en el que el lago de Betsaida hace las veces de figura del bautismo, como en la frase *figura ista medicinae corporalis spiritalem medicinam canebat, ea forma qua semper carnalia in figura spiritalium antecedunt* [«esta figura de medicina corporal hablaba de una medicina espiritual, del modo en que las cosas carnales anteceden como figura de las espirituales»] (*De bapt.*, 5). Pero tanto el lago de Betsaida cuanto el bautismo son objetos o procesos concretos y reales. Lo que todo ello tie-

ne de espiritual es solamente la interpretación o el efecto, puesto que el bautismo también supone un acto carnal, como Tertuliano se apresura a añadir a renglón seguido: *sic et in nobis carnaliter currit unctio, sed spiritualiter proficit; quomodo et ipsius baptismi carnalis actus, quod in aqua mergimur, spiritualis effectus, quod delictis liberamur* [«así en nosotros la unción pasa carnalmente, pero aprovecha espiritualmente; el acto del mismo bautismo es carnal, ya que nos sumergimos en agua, pero el efecto es espiritual, porque nos liberamos de la culpa»] (*ibid.*, 7). Al reflexionar sobre estos ejemplos, se percibe que en lo que Tertuliano pensaba—incluso en el primer caso mencionado del cordero—no sólo era en la ley en sentido abstracto, sino también en el tiempo de la ley como circunstancia histórica, tanto alegórico como real. A veces sucede también que surgen, una al lado de otra, dos afirmaciones que pretenden interpretar la relación existente entre figura y consumación, como en estos pasajes de *De fuga in persecutione*, 11: *certe quidem bonus pastor animam pro pecoribus ponit; ut Moyses, non domino adhuc Christo relevato, etiam in se figurato, ait: Si perdis hunc populum, inquit, et me pariter cum eo disperde* (Ex 32, 32). *Ceterum, Christo confirmante figuras suas, malus pastor est, etc.* (Jn 10, 12) [«cierto que el buen pastor arriesga la vida por el rebaño; como Moisés, antes de nuestro señor Cristo, del que era figura, dijo: Si haces que mi pueblo se pierda, haz que yo también me pierda con él. Además, Cristo confirma sus figuras...»]. Consideremos, pues, que ambas afirmaciones implican un carácter histórico, y vayamos aún más lejos: lo que propiamente se manifiesta—en relación con figura y consumación, al estar ambas vinculadas—son más bien

los protagonistas mismos, Moisés y Jesús, y no tanto las meras afirmaciones²⁵. Es frecuente que a la consumación se la denomine *veritas*, como en el caso de uno de los ejemplos antes citados, y que a la figura corresponda *umbra* o *imago*; sin embargo, ambos términos, tanto sombra como verdad, resultan abstractos sólo en relación con el significado que al principio permanece oculto y luego es revelado, pero devienen concretos respecto de las cosas o las personas portadoras del significado. Moisés no tiene un carácter menos histórico o real por el hecho de que sea *umbra* o *figura* de Cristo; y Cristo, la consumación, no supone una idea abstracta, sino que tiene un carácter histórico-interior y concreto. Las figuras históricas y reales se han de interpretar espiritualmente (*spiritualiter interpretari*), pero esta interpretación remite a una consumación carnal y, por tanto, histórica (*carnaliter adimpleri* [*De resurr.*, 20]), puesto que la verdad se ha convertido en historia o se ha hecho carne.

Desde el siglo iv aparecen plenamente desarrolladas la palabra *figura* y las tendencias exegéticas vinculadas a ella en la obra de casi todos los escritores eclesiásticos latinos²⁶. A veces también la alegoría común recibe el nombre de *figura* según el uso que más tarde se hará general. Lactancio (*Div. Inst.*, 2, 10) interpreta el sur y el norte como *figurae vitae et mortis*, el día

25. Moisés es principalmente la figura de Cristo cuando, por ejemplo, atraviesa el mar Rojo, o cuando convierte el agua salada en agua dulce para el bautismo; pero ello no es obstáculo para que, en el primer caso que arriba hemos citado, represente al contrario la Ley.

26. Cf. Hilario de Poitiers, *Tractatus mysteriorum*, par. 1 (*Corp. Vind.*, LXV, p. 3), citado en Labriolle, *Hist. de la litt. lat. chrétienne*, Paris, 1924, p. 324.

y la noche como fe verdadera y falsa. Pero pronto se introduce la referencia cristiana a la anticipación y la consumación: *etiam hoc praescius futurorum Deus fecit, ut ex iis verae religionis et falsarum superstitionum imago quaedam ostenderetur* [«también en este presentimiento del futuro Dios hizo de modo que exhibiera una imagen de la verdadera religión y de las falsas supersticiones»]. Y es así como aparece *figura* reiteradamente en el sentido de «significado más profundo referido a lo futuro»: los sufrimientos de Jesús *non fuerunt inania, sed habuerunt figuram et significationem magnam* [«no fueron inanes, sino que tuvieron gran figura y significación»], y en este contexto el autor alude a las obras divinas en general, *quorum vis et potentia valebat quidem in praesens, sed declarabat aliquid in futurum* [«cuya fuerza y potencia tenían validez presente, pero anunciaban algo en el futuro»] (*ibid.*, 4, 26). Por este modo de pensar está también dominada su escatología, que —según una especulación bastante extendida entonces— interpreta los seis días de la creación como seis milenios que están a punto de concluir; la llegada del reino milenario es inminente: *saepe diximus minora et exigua magnorum figuras et praemonstrationes esse; ut hunc diem nostrum, qui ortu solis occasuque finitur, diei magni speciem gerere, quem circuitus annorum mille determinat. Eodem modo figuratio terreni hominis caelestis populi praeferebat in posterum fictionem* [«hemos dicho a menudo que las cosas menores e ínfimas son figuras y proclamaciones de las grandes; como este día nuestro, delimitado por el alba y el ocaso, tiene la forma del gran día que determina el transcurso de mil años, así también la figura del hombre terrenal anun-

ciaba a la posteridad la figuración del pueblo celestial»] (*ibid.*, 7, 14)²⁷.

En la mayor parte de los autores de la misma época la interpretación figural con sus más famosos ejemplos es el pan cotidiano²⁸, y lo mismo puede decirse de la contraposición entre *figura* y *veritas*. Sin embargo, uno se encuentra a veces con modalidades de interpretación altamente espiritualistas, alegóricas o morales; sin ir más lejos, los comentarios bíblicos de Orígenes. Al llegar al pasaje que trata del sacrificio de Isaac —uno de los ejemplos más famosos de la interpretación realista de *figura*— podemos percatarnos de que lo que escribe Rufino, el traductor latino de Orígenes, es lo siguiente: *Sicut in Domino corporeum nihil est, etiam tu in his omnibus corporeum nihil sentias: sed in spiritu generes etiam tu filium Isaac, cum habere coeperis fructum spiritus, gaudium, pacem* [«Así como en el Señor nada hay corpóreo, tampoco nada corpóreo debes sentir tú en todas estas cosas, sino en espíritu seas también tú el hijo Isaac, cuando comiences a recoger el fruto del espíritu, el gozo y la paz»] (PG, 12, 209 B; el original griego se ha perdido). Ciertamente, Orígenes no llega a ser nunca tan alegóricamente abstracto como Filón: en su obra los acontecimientos del Antiguo Testamento resultan vivos y directos para el lector real y su vida real. Con sólo leer, por ejemplo, su bella expli-

27. Cf. Hilario: *sabbati aeterni imaginem et figuram tenet sabbatus temporalis* [«el sábado temporal contiene la imagen y figura del sábado eterno»] (*De cursu temporum*, PL, 13, 173, 2).

28. Hasta qué punto y de qué manera se habían entregado en aquella época a interpretar, se puede deducir de una interpretación de dones, hecha en tono jocoso, que se encuentra en la correspondencia de Jerónimo (*Epist.*, 44, PL, 22, 480).

cación sobre el camino de tres días en Éxodo (*ibid.*, pp. 313 ss.), se siente muy nítidamente cómo tiene más peso lo místico y lo moral que lo propiamente histórico²⁹. En la discrepancia entre la corriente interpretativa de Tertuliano, más bien orientada hacia lo histórico-interior y lo realista, y la actitud de Orígenes, dirigida más bien hacia lo alegórico y moral, se introduce un nuevo conflicto que, señalado también por otras fuentes, es bien conocido en el cristianismo de los primeros tiempos: unos autores tienden a orientar el contenido de la nueva doctrina —muy especialmente en lo que concierne al Antiguo Testamento— hacia lo puramente espiritual, tratando en cierto modo de hacer desaparecer su carácter histórico, mientras que otros desean conservar precisamente este carácter pleno de una historicidad plagada de profundos significados. En Occidente se impuso como vencedora esta última corriente, si bien es cierto que la otra nunca perdió enteramente su influencia, como demuestra la difusión alcanzada por la doctrina de los distintos sentidos de la Escritura, pues ésta, aunque tolera la preservación del sentido literal o histórico, rompe el vínculo que lo relaciona con la prefiguración real, dado que propone en

29. En tono polémico san Jerónimo afirma de Orígenes que es: *... allegoricus semper interpres et historiae fugiens veritatem [...] nos simplicem et veram sequamur historiam, ne quibusdam nubibus atque praestigis involvamus* [«Intérprete siempre alegórico que rehúye la verdad de la historia [...] Pero nosotros preferimos seguir la simple y verdadera historia, para no envolverla con cosas nebulosas y verbosas»] (*Jer.*, 27, 3, 4; PL, 24, 649 C). Sobre las relaciones de los alejandrinos, y especialmente de Orígenes, con la interpretación figural, cf. A. Freiherr von Ungern-Sternberg, *Der traditionelle alttestamentl. Schriftbeweis usw.*, Halle, 1913, pp. 154 ss. En la p. 160 dice de Orígenes que «no vive en el realismo bíblico del testimonio de la Escritura».

sustitución de la interpretación prefiguradora y al lado de ella otras interpretaciones abstractas. Agustín se esforzó decididamente por hallar una equiparación —resuelta, en general, a favor de una interpretación figural viva— entre ambas orientaciones. Hemos de tener en cuenta que la espiritualidad de Agustín era demasiado vívida e histórica como para que se conformara sólo con lo meramente abstracto de la alegoría.

Por el uso que Agustín hace de la palabra *figura* se puede reconocer que en él pervivía toda la tradición antigua. La palabra en cuestión aparece en su obra para expresar el concepto general de «forma» con toda la variedad de los sentidos heredados: significa lo estático y lo dinámico, el contorno y la formación corpórea, así como se aplica al mundo y a la naturaleza en general y a cada uno de sus objetos; igualmente, es empleada para definir lo externo y sensible, junto con *forma* y *color* y otros términos semejantes (*Epist.*, 120, 10 o 146, 3). A estos usos habría que añadir también la idea de lo mutable frente a la del ser imperecedero, interpretado como sigue en este fragmento: *Peracto quippe iudicio tunc esse desinet hoc coelum et haec terra, quando incipiet esse coelum novum et terra nova. Mutatione namque rerum non omni modo interitu transivit hic mundus. Unde et apostolus dicit: Praeterit enim figura huius mundi, volo vos sine sollicitudine esse. Figura enim praeterit, non natura* [«Pero una vez realizado el juicio, deja de existir este cielo y esta tierra, y entonces comenzará a existir un cielo nuevo y una tierra nueva. Este mundo no pasará por destrucción sino por transformación. Por eso escribe el Apóstol: La figura de este mundo pasará, pero no quiero que penséis en ello: es la figura, y no la naturaleza, la que pasa»] (*De civ.*, 20, 14).

El término *figura* aparece además en la obra de Agustín con el sentido de representación de ídolos, visión, sueño, fórmula matemática, etc. Y apenas falta alguna de las muchas variedades conocidas de su significado. Agustín asume de manera expresa la interpretación figural del Antiguo Testamento, recomendándola abierta y decididamente para la predicación y la misión (por ejemplo, en *De catechizandis rudibus*, 3, 6) y enriqueciéndola con nuevos desarrollos creativos; podemos hallar en su obra la multiplicidad completa de interpretaciones: el Arca de Noé es una *praefiguratio ecclesiae* (*De civ.*, 15, 27); Moisés es, en múltiples formas, *figura Christi* (por ejemplo, *De civ.*, 10, 6 o 18, 11); el *sacerdotium* de Aarón es la *umbra et figura sacerdotii* (*ibid.*, 17, 6); la esclava Agar es la figura del Antiguo Testamento, de la *terrena Jerusalem*, mientras que Sara es la del Nuevo Testamento, *superna Jerusalem, civitatis Dei* (*ibid.*, 16, 31; 17, 3; *Expos. ad Gal.*, 40); Jacob y Esaú son *figuram praebuerunt duorum populorum in Christianis et Iudeis* [«fueron figura de dos pueblos, de los cristianos y judíos»] (*De civ.*, 16, 42); los reyes ungidos de Judea [*Christi*] *figuram prophetica unctione gestabant* [«entrañaban en la unción la figura de Cristo»] (*ibid.*, 17, 4). Éstos son solamente algunos ejemplos; de todo el Antiguo Testamento se ofrece unitariamente una interpretación figural referida a la mayor parte de las figuras y los acontecimientos. Incluso en aquellos casos en los que se explican las palabras y las profecías literales en su sentido oculto (como ilustra la oración de acción de gracias de Ana [1 Sm 2, 1-10] en *De civ.*, 17, 4), no se da solamente una interpretación alegórica, sino también una comprensión figural: el cántico de alabanza de Ana por el nacimiento de su hijo es enten-

dido como figura de la transformación del viejo reino y sacerdocio terrenales en el nuevo y celestial, siendo así que ella misma deviene en *figura ecclesiae*.

Agustín se opuso tenaz e insistentemente a la mera interpretación alegórica de las Sagradas Escrituras y a la opinión por la que el Antiguo Testamento era entendido como si de un escrito hermético se tratara, sólo comprensible a través de una exégesis que excluyera el sentido histórico-real. Todo creyente puede penetrar su elevado contenido: ... *sancta scriptura parvulis congruens nullius generis rerum verba vitavit, ex quibus quasi gradatim ad divina atque sublimia noster intellectus velut nutritus assurgeret* [«la Sagrada Escritura, adaptándose a nuestra pequeñez, no desprecia palabras de ninguna clase, con el fin de poder nutrir nuestro intelecto y así elevarlo gradualmente hacia las cosas divinas y sublimes»] (*De trin.*, 1, 2), afirma este pasaje; y en referencia más clara al problema de la interpretación de la palabra *figura* que estamos tratando: *Ante omnia, frater, hoc in nomine Domini admonemus et praecipimus, ut quando auditis exponi sacramentum Scripturae quae gesta sunt, prius illud quod lectum est credatis sic gestum quomodo lectum est; ne substrato fundamento rei gestae quasi in aere quaeratis aedificare* [«Ante todo, hermanos, os exhortamos y ordenamos en nombre del Señor, que cuando escuchéis exponer el misterio de las Escrituras que narra las cosas sucedidas, debéis creer que sucedieron tal cual os muestra lo leído; porque sin el fundamento de las cosas acaecidas construiríais en el vacío»] (*Serm.*, 2, 6 ss.)³⁰. Según el criterio de Agustín, que ya por entonces había pasado

30. Cf. también *De civ.*, 15, 27; *ibid.*, 20, 21 (referente a Is 65, 17 ss.).

a ser tradicional, el Antiguo Testamento es pura profecía real, y él recurre con mayor energía que otros a las citas de algunos pasajes de las epístolas de Pablo para cimentar su posición, de la que más adelante volveremos a ocuparnos. Las observaciones de la ley, *quas tamquam umbras futuri saeculi nunc respuunt Christiani, id tenentes, quod per illas umbras figurate promittebatur* [«que los cristianos rechazan como sombras de tiempos futuros, poseedores de lo que se prometía mediante aquellas sombras figuradamente»], y los sacramentos, *quae habuerunt promissivas figuras* [«que contuvieron promesas figuralmente»], son literales en el sentido preciso de que se ha revelado e interpretado espiritualmente en la consumación cristiana —que no por ello es menos histórica— su indudable realidad histórico-corporal, que ha sido sustituida, como pronto hemos de ver, por una nueva promesa más completa y más clara que la anterior. Por eso el cristiano debe comportarse *non ad legem operum, ex qua nemo iustificatur, sed ad legem fidei, ex qua iustus vivit* [«no según la ley de las obras, por la que nadie se justifica, sino según la ley de la fe, por la que vive el justo»] (*De spir. et litt.*, 14, 23). Los antiguos judíos, *quando adhuc sacrificium verum, quod fideles norunt, in figuris praenuntiabatur, celebrabant figuram futurae rei; multi scientes, plures ignorantes* [«cuando aún el sacrificio verdadero, conocido por los fieles, era anunciado en las figuras, celebraban la figura de las cosas futuras; muchos, a sabiendas; los más, ignorantes»] (*Enarr. in Psal.*, 39, 12). Los judíos actuales, y aquí se refleja el tema recurrente³¹ una y otra

31. A. Rustow me ha indicado que preste atención a unos versos que se encuentran en un auto sacramental carnavalesco debido a Hans

vez en la polémica con los judíos, se obstinan en no reconocer esto y dan con ello muestras de rígida ofuscación: *Non enim frustra Dominus ait Judaeis: si crederetis Moysi, crederetis et mihi; de me enim ille scripsit* (Io 5, 46); *carnaliter quippe accipiendo legem, et eius promissa terrena rerum coelestium figuras esse nescientes* [«Pues no fue en vano lo que dijo el Señor a los judíos: si creéis en Moisés, creéis en mí, pues él escribió de mí [...]; pero ellos acogieron carnalmente la ley sin saber que las promesas terrenales son figuras de las cosas celestiales»] (*De civ.*, 20, 28). Sin embargo, todavía no ha advenido la consumación de las «cosas celestiales»; y así parece que, aun más en Agustín que en sus predecesores, se sustituye a veces la contraposición entre los dos polos, figura y consumación, por una ejecución que se efectúa en tres grados: la Ley o la historia de los judíos como figura profética del advenimiento de Cristo; la Encarnación como consumación de esta figura y al mismo tiempo como preanuncio del fin del mundo y del Juicio final; y por último la llegada futura de estos acontecimientos como consumación definitiva. *Vetus enim Testamentum est promissio figurata, Novum Testamentum est promissio spiritualiter intellecta* [«el Antiguo Testamento es promesa figurada, el Nuevo Testamento es promesa entendida espiritualmente»], tal es lo que afirma en *Serm.*, 4, 9; y de manera aún más clara: *... Temporalium quidem rerum promissiones Testamentum Veteri contineri, et ideo Vetus Testamentum appellari*

Folz (en torno al 1500): *Hör Jud, so merk dir un verstee / Dass alle Geschicht der alten Ee / Und aller Propheten Red gemein / Ein Figur der neuen Ee ist allein* [«Oye judío, toma buena nota y comprende / Que toda la historia del Antiguo Testamento / Y las sentencias de todos los profetas / Sólo son una figura del Nuevo Testamento»].

nemo nostrum ambigit; et quod aeternae vitae promissio regnumque coelorum ad Novum pertinet Testamentum: sed in illis temporalibus figuras fuisse futurorum quae implerentur in nobis, in quos finis saeculorum obvenit, non suspicio mea, sed apostolicus intellectus est, dicente Paulo, cum de talibus loqueretur: Haec autem... [«No hay duda para nosotros de que el Antiguo Testamento contiene promesas de cosas temporales y que por eso se llama Antiguo Testamento, y que la promesa de vida eterna y del reino de los cielos corresponda al Nuevo Testamento: pero que en las cosas temporales hubiera figuras de las futuras que se consuman en nosotros no es una simple opinión mía, sino la interpretación de los apóstoles, como dice Pablo en relación con tales cosas...»] (*Contra Faustinum* [sigue: 1 Cor 10, 6 y 11]). A pesar de que en este pasaje también se considera la consumación definitiva como inminente, está claro que se trata de dos promesas distintas, una aparentemente temporal y encubierta en el Antiguo Testamento, la otra intemporal y explícitamente declarada en el Evangelio. Al mismo tiempo, la doctrina del cuádruple sentido de las Escrituras adquiere un carácter concreto, intensa y fuertemente realista e histórico, puesto que tres de los cuatro significados toman un sentido históricamente concreto, rico en acontecimientos vinculados entre sí, mientras que sólo uno conserva su carácter puramente moral y alegórico, como Agustín expone analíticamente en su escrito: *In libris autem omnibus sanctis intueri oportet, quae ibi aeterna intimentur* (fin del mundo y vida eterna, sentido analógico), *quae facta narrentur* (sentido histórico-literal), *quae futura praenuntientur* (sentido interpretativo figural estrictamente entendido, en el Antiguo Testamento la profecía del advenimiento

de Cristo), *quae agenda praecipiantur vel moneantur* (sentido moral) [«En todos los libros santos ha de preguntarse qué se relacione con las cosas eternas allí, qué hechos se narren, qué cosas futuras se anuncien, qué preceptos se exhorte a cumplir»] (*De Gen. ad litt.*, I, 1).

Aun cuando resulta que Agustín no quiere saber nada del espiritualismo abstractamente alegórico y que la exégesis completa del Antiguo Testamento se desarrolla en su obra conforme a la concreción de su historia interior, nos encontramos con una identificación que traspone el acontecimiento concreto —por íntegro que se conserve— a la perspectiva recurrente y constante de la intemporalidad y la eternidad, arrancándolo del tiempo en cuanto *figura*. Tales ideas ya estaban implicadas en el objeto de la Encarnación del Verbo (Dios hecho Hombre), sugeridas por la interpretación figural de la historia, y se manifestarán muy pronto. Por ejemplo, cuando Tertuliano dice (*Adv. Marc.*, 3, 5) que en Isaías (50, 6) *dorsum meum posuit in flagella* (Vulgata: *corpus meum dedi percutientibus*), lo futuro se presenta como ya acontecido, como un «pasado figural», y así añade que en Dios no hay ninguna *differentia temporis*. Con todo, no parece haber nadie —ni entre los antecesores ni entre los coetáneos— que haya desarrollado estas ideas con tanta plenitud, perfección y profundidad como Agustín. El antagonismo que cree encontrar aquí Tertuliano, debido sólo a la forma perfecta de la afirmación, Agustín trata de ponerlo una y otra vez en un primer plano: *Scriptura sancta etiam de rebus gestis prophetans quodammodo in eo figuram delineat futurorum* [«la Escritura santa también en los hechos sucedidos que profetizan traza a su modo una figura de lo futuro»]; o bien con ocasión

de una discrepancia entre el Salmo 113 *In exitu* y la narración correspondiente de Éxodo: *ne arbitremini nobis narrari praeterita, sed potius futura praedici [...] ut id, quod in fine saeculorum manifestandum reservabatur, figuris rerum atque verborum praecurrentibus nuntiaretur* [«no creamos que se nos narran cosas pasadas, sino más bien que se nos predicen las futuras [...] para que lo que reservaba su manifestación en el fin de los siglos se anunciase en figuras precedentes de hechos y dichos»] (*Enarr. in Psal.*, 113, 1). Y el modo de pensar en el que se pretende abarcar la recurrente y constante intemporalidad de las figuras es descrito de manera óptima en un pasaje donde ciertamente no se hace referencia expresa a nuestra interpretación figural: *Quid enim est praescientia nisi scientia futurorum? Quid autem futurum est Deo qui omnia supergreditur tempora? Si enim scientia Dei res ipsas habet, non sunt ei futurae sed praesentes; et per hoc non praescientia, sed tantum scientia dici potest* [«¿Qué es pues la presciencia sino la ciencia de las cosas futuras? ¿Qué cosa futura puede haber para Dios, que excede todo tiempo? Pues si la ciencia de Dios contiene todas las cosas, no son éstas futuras para Él, sino presentes; luego en este caso no puede hablarse de presciencia, sino solamente de ciencia»] (*De div. quaest. ad Simpl.*, II, q. 2, n. 2).

Para las misiones emprendidas en los siglos IV y V la interpretación figural resultaba de gran utilidad práctica; en efecto, se utilizaba constantemente en la predicación y en la enseñanza, mezclada a menudo con interpretaciones meramente alegóricas y morales. Una especie de manual escolar de la exégesis figural y moral son las *Formulae spiritualis intelligentiae* de Euquerio, obispo de Lyon, que recibió su formación en Lérins

(principios del siglo V)³²; del siglo VI provienen los *Instituta regularia divinae legis* del *quaestor sacri palatii* Junilius (PL, 68), traducción de un escrito griego sobre el que ejerció influencia la Escuela de Antioquía; en su primer capítulo se encuentra la siguiente tesis: *Veteris Testamenti intentio est Novum figuris praenuntiatio-nibusque monstrare; Novi autem ad aeternae beatitudinis gloriam humanas mentes accendere* [«La intención del Antiguo Testamento es señalar hacia el Nuevo con figuras y prefiguraciones; la del Nuevo es enardecer las mentes humanas moviéndolas a la gloria de la beatitud eterna»]. Un ejemplo práctico de cómo se aplicaba la «instrucción figural» a los neófitos se nos ofrece en la explicación del sacrificio pascual del segundo sermón del obispo Gaudencio de Brescia (PL, 20, 855 A), que contiene una expresión, tal vez inconsciente, de la perspectiva temporal de este tipo de interpretación cuando dice de la *figura* (precedente en el tiempo) que no es *veritas*, sino *imitatio veritatis*. Frecuentemente se pueden encontrar interpretaciones figurales insólitas y rebuscadas, y por doquier se mezclan con la alegoría puramente abstracta y moral; con todo, la concepción fundamental consistente en afirmar que el Antiguo Testamento es una prefiguración históricamente concreta del Evangelio, tanto en su conjunto cuanto en sus distintos ejemplos particulares, se convirtió en una tradición consolidada.

Regresemos ahora a la investigación semántica para preguntarnos cómo se puede explicar que *figura* haya adquirido un nuevo significado en los Padres de la Iglesia. Los primeros escritos de la literatura cristiana anti-

32. *Corpus Vind.*, 31, cf. Labriolle, *op. cit.*, p. 567.

gua están redactados en griego, y la palabra que corresponde las más de las veces al concepto de «profecía real» —por ejemplo, en la Epístola de Bernabé— es τύπος. Esto nos lleva a la suposición (a la que tal vez el lector haya llegado considerando algunas de nuestras citas, sobre todo las de Lactancio) de que *figura* pudo llegar a obtener su nuevo contenido partiendo directamente de su significado general de «formación», «modelado», «configuración», pues así parece sugerirlo, en efecto, el uso lingüístico de los más antiguos escritores eclesiásticos latinos: cuando se dice con frecuencia de personas o sucesos del Antiguo Testamento que *figuram Christi (ecclesiae, baptismi, etc.) gerunt* o *gestant*, que el pueblo judío *figuram nostram portat*, que la Sagrada Escritura *figuram delineat futurorum*, en todas estas expresiones se puede traducir *figura* en su sentido general de «formación» o «configuración». Pero al mismo tiempo se introduce también la idea de σχῆμα, de perífrasis retórica y metafórica, de encubrimiento, transformación e incluso equívoco engañoso, tal como se había determinado en la poesía y la oratoria precristianas. La diferencia entre *figura* y *veritas*, el «interpretar» (*exponere*) y el «descubrir» y «revelar» (*aperire, revelare*)³³ las figuras, el equiparar *figura* con *umbra* y *sub figura* con *sub umbra* (algo parecido a *ciborum* o más en general *legis*, bajo cuya figura se encubre algo distinto, futuro y verdadero): todo ello muestra en el nuevo concepto de *figura*, que implica propiamente una *praefiguratio*, la

33. Naturalmente, a esto habría que añadir el término *claudere*, como evocación de Is 22, 22 y Ap 3, 7. Cf. posteriormente Petrus Lombardus: *clausa Dei*, «lo que Dios ha ocultado con la oscuridad de la expresión» (In Ps., 146, 6 [PL, 191, 1276]), y el provenzal *clus*.

vigencia del uso retórico-metafórico anterior, con la única diferencia de que su sentido ha pasado desde el mundo puramente nominalista de las escuelas retóricas y del mito semilúdico de Ovidio al mundo real y a un tiempo espiritual que acoge lo auténtico, significativo y existencial. También la contraposición que veíamos en Quintiliano entre figuras de expresión y de pensamiento se reformula y surge ahora como la diferencia entre *figurae verborum*, palabras proféticas, analogías, parábolas, metáforas, etc., y *figurae rerum*, que suponen propiamente las profecías reales. Igualmente se desenvuelve de manera considerable la oscilación pendular de la *potestas verbi* en el nuevo sentido. Encontramos *figura* como «significado profundo» en la obra de Sedulio (*ista res habet egregiam figuram* [«esta cosa tiene un eminente/hondo sentido»] [*Carm. Pasch.*, 5, 484 ss.]), así como en la de Lactancio; como «equívoco» o «figura ilusoria» aparece en Filastrio (*sub figura confessionis christianae*, «pretendiendo ser cristianos» [*Filastrius*, 61, 4]) o en Sulpicio Severo, que dice del diablo: *sive se in diversas figuras spiritalis nequitiae transtulisset* [«que se hubiera transformado en formas diversas de iniquidad espiritual»] (*De vita b. Martini*, 21, 1); o en León Magno: *lupum pastorali pelle nudantes qua prius quoque figura tantummodo convincebatur obtectus* [«despojando al lobo de la piel de pastor con cuya figura primero quería protegerse de modo convincente»] (*Epist.*, 98, 3, PL, 54, 955 A); en el sentido de «expresión vacía» o «subterfugio» aparece en Prudencio: *per tot figuras ludimur* [«a través de todas estas figuras nos engañan»] (*Peristeph.*, 2, 315) o en Rufino (*qualibus [Ambrosium] figuris laceret* [«con las cuales figuras lacerara a Ambrosio»], *Apol. adv. Hier.*, 2, 22); también sim-

plemente como «palabra» o «discurso» (*te [...] incauta violare figura* [«atacarle con incautas palabras»], Paulino de Nola, *Carm.* 11, 12); y finalmente con diversas modificaciones del nuevo significado que apenas permiten una traducción adecuada: en el poema *De actibus apostolorum* del subdiácono Arator (siglo VI) leemos los versos *tamen illa figura, qua sine nulla vetus (id est, Veteris Testamenti) subsistit littera, hac melius novitate manet* [«aquella figura sin la cual ninguna letra del Antiguo Testamento subsiste que corresponda mejor a la novedad del Nuevo Testamento»] (2, 361 [PL, 68]). Poco más o menos de la misma época proceden los poemas del obispo Avito de Viena, en los que se habla del Juicio final: así como Dios, a la muerte de los primogénitos en Egipto, había eximido a aquellos que señalaron sus casas con sangre, así también podrá perdonar a los creyentes que se han distinguido por el signo de la Eucaristía: *Tu cognosce tuam servanda in plebe figuram* [«En el pueblo que ha de ser salvado reconoces tu figura»] (*Carm.*, 5, 254, MG Auct. ant., VI, 2)³⁴. Por último, es preciso indicar que junto al antagonismo entre «figura», por un lado, y «consumación», «verdad», por el otro, se da también una contraposición entre *figura* e *historia*; *historia*, o bien *littera*, designa el sentido literal o el acontecimiento narrado; *figura* es el sentido literal mismo o el acontecimiento referido a la consumación futura encubierta en aquél, que también se constituye en *veritas*; por tanto, *figura* deviene en un término intermedio entre *littera-historia* y *veritas*. Aquí *figura* equivale más o menos a *spiritus* o a *intellectus spiritalis*, concepto designado a veces por *figuralitas*,

34. Citado según PL, 59, 360 D.

como en esta cita tomada de la *Continentia Vergiliana* de Fulgencio: *sub figuralitate historiae plenum hominis monstravimus statum* [«bajo la figuralidad de la historia mostramos la plena condición del hombre»] (*Cont. Verg.*, 90, 1). Naturalmente, en ocasiones *figura* e *historia* pueden reemplazarse entre sí, como en la expresión de Gregorio Magno *ab historia in mysterium surgere* [«desde la historia remontarse al misterio»] (*In Ezech.*, 1, 6, 3); y más tarde tanto *historiare* como *figurare* significaban «representar figurativamente», «ilustrar», pero en el primer caso el verbo se emplea sólo en sentido literal, mientras que el segundo verbo también se utiliza en sentido figurado por «interpretar alegóricamente»³⁵.

La palabra *figura* no es la única que se usa en latín para referirse a la profecía real; muy frecuentemente nos encontramos con expresiones derivadas del griego como *allegoria* y especialmente *typus*: el término *allegoria* señala un significado profundo y se extiende, en general, más allá del área de la profecía real; sin embargo, la línea divisoria es difusa, puesto que también se puede emplear en el sentido mencionado de lo alegórico *figura* y *figuraliter*. Tertuliano usa alguna vez *allegoria* casi como sinónimo de *figura*, y en Arnobio (*Disputationes adversus nationes*, 5, 32) aparecen contrapuestas *historia* y *allegoria*; *allegoria* resultó favorecida por Gál 4, 24. En cualquier caso, *allegoria* no se puede emplear siempre como sinónimo de *figura*, pues-

35. Cf. Du Cange y Dante (*Purg.*, 10, 73 y 12, 22); Alanus de Insulis, *De Planctu Naturae*, PL, 210, 438 D; se podrían encontrar muchos pasajes similares. Así, Amyot escribe: *La parole de l'homme ressemble proprement à une tapisserie historiée et figurée* [«La palabra del hombre se asemeja propiamente a un tapiz historiado y figurado»] (*Thém.*, 52).

to que no abarca la totalidad del contenido de «formación» o «configuración»; por ejemplo, no se podría escribir: *Adam est allegoria Christi*. Por el contrario, la palabra *typus* solamente queda relegada a segundo plano respecto de *figura* por tratarse de un extranjerismo; por lo demás esto es muy importante, porque quienes hablaban latín (o posteriormente alguna de las lenguas romances) percibían en el término *figura*, de manera más o menos consciente, todos los conceptos comprendidos en el desarrollo histórico de su significado, mientras que *typus* constituía un signo tomado de una lengua extraña y apenas dotado de vitalidad. En lo que atañe a las palabras latinas que, junto con *figura* y en su lugar, se utilizan para designar la «profecía real», o al menos que se aplicaban en este sentido, puede mencionarse las siguientes: *ambages*, *effigies*, *exemplum*, *imago*, *similitudo*, *species* y *umbra*. La palabra *ambages* queda descartada, puesto que tiene una connotación demasiado peyorativa; el campo semántico de *effigies*, en la acepción de «copia», es demasiado restringido y según parece tuvo una escasa fuerza expansiva incluso en comparación con *imago*: todas las demás convergen de algún modo en el significado de «profecía real», pero sin alcanzar respecto de este sentido una correspondencia exhaustiva. Todas ellas se usan ocasionalmente, *imago* y *umbra* con más frecuencia que las demás. En el uso absoluto sin genitivo, *imagines* significaba en las casas romanas los retratos de los antepasados, y en el uso cristiano tal término pasó a denominar las imágenes de los santos. Así es que la evolución del significado de *imago* tomó otros derroteros; sin embargo, según la *Vulgata* el hombre fue creado *ad imaginem Dei*, de manera que *imago* conti-

nuó compitiendo con *figura*, aunque sólo fuera en los pasajes donde contextualmente «imagen» tenía el mismo significado de «profecía real». La palabra *umbra* adquirió relieve por aparecer en algunos pasajes de las Epístolas de los Apóstoles (Col 2, 17; Heb 8, 5 y 10, 1) y, si bien aparece con cierta frecuencia, se trata más de una versión metafórica del concepto de «profecía real» que del propio concepto. Sea como fuere, ninguna de estas palabras logra aunar todos los elementos del concepto profético del mismo modo que el término *figura*: el aspecto creativo-formativo, la transformación de un ser permanente, el juego entre original y copia. Por ello no puede sorprender que *figura* sea, de entre todas las palabras citadas, la más empleada, la más general y significativa.

III. Origen y análisis de la interpretación figural

En el último apartado hemos interrumpido, repetida e involuntariamente, nuestras consideraciones estrictamente semánticas, distanciándonos así de esa perspectiva por el mero hecho de que los escritores patrísticos expresan sus ideas con significados que requieren ciertos matices explicativos. Es justamente la intención de matizar estos significados la que nos lleva a estudiar con mayor detenimiento cómo surgieron, a distinguirlos de otros similares y a examinar la cuestión de sus influencias y su sentido histórico.

Para justificar la interpretación figural los Padres de la Iglesia recurren frecuentemente a determinados pasajes de la primitiva tradición cristiana, sobre todo a fragmentos provenientes de las Epístolas de los Após-

toles³⁶. El más importante al respecto es la primera Epístola a los Corintios, que trata de la vida de las comunidades cristianas, donde se califica a los judíos en el desierto de τύποι ἡμῶν [«figuras de nosotros mismos»], y sobre su destino se afirma que ταῦτα δὲ τυπικῶς συνέβαινεν ἐκείνοις [«estas cosas les sucedieron como figura»] (1 Cor 10, especialmente v. 6 a 11); además también es frecuente la alusión a pasajes de la Epístola a los Gálatas, en la que Pablo explica a los gálatas convertidos —que por influencia judaica estaban dispuestos a acceder a la circuncisión— la diferencia entre la Ley y la Gracia, entre Antiguo y Nuevo Testamento (llamados Alianzas), entre servidumbre y libertad, para lo que se sirve del antagonismo entre Agar/Ismael y Sara/Isaac e interpreta en este contexto como profecía real el relato del Génesis en relación con Is 54, 1 (Gál 4, 21-31). También hemos de mencionar la Epístola a los Colosenses, que se ocupa de la *ascesis frigida* de los judíos (las normas sobre lo que no se debía comer o beber) y de los días de fiesta (los novilunios y los sábados), de lo que se afirma que sólo es sombra de lo futuro cuyo cuerpo y realidad es Cristo (Col 2, 16 s.). En la Epístola a los Romanos Adán aparece dos veces como τύπος del futuro Cristo, y ambas en referencia a la oposición entre Ley y Gracia (Rom 5, 12 ss. y 1 Cor 15, 21). La segunda Epístola a los Corintios habla del velo, κάλυμμα, que cubre las Sagradas Escrituras cuando los

36. En los Evangelios sinópticos tampoco faltan por completo alusiones de carácter profético real; por ejemplo, cuando Jesús se compara a Jonás (Mt 12, 39 ss.; Lc 11, 29 s.). En el Evangelio de Juan también hay un pasaje al respecto (5, 46). Sin embargo, estos casos no son más que débiles resonancias si se los compara con los que aparecen en las Epístolas apostólicas.

judíos las leen (2 Cor 6, 14). Y finalmente mencionaremos la Epístola a los Hebreos, en la que se presenta la ofrenda de la sangre de Cristo como consumación del antiguo sacrificio del Sumo Sacerdote (Heb 9, 11 s.).

Como se puede apreciar, casi todos los pasajes citados pertenecen a las Epístolas de Pablo. Examinando ciertos pasajes de los Hechos de los Apóstoles (por ejemplo, 6, 12) es posible barruntar que la interpretación figural jugó un importante papel en la evangelización desde los primeros tiempos. Era una reacción natural y comprensible el hecho de que los nuevos judeo-cristianos buscaran en las Sagradas Escrituras hebreas el anuncio profético de Jesús y la confirmación de sus obras, y que legaran a la tradición las interpretaciones y conclusiones a que habían llegado; esto resulta aún más comprensible si se tiene en cuenta que estaban familiarizados con la idea de que el Mesías sería un segundo Moisés, así como con la creencia de que la redención consistiría en una segunda huida de Egipto en cuyo curso se repetirían los milagros de la primera³⁷. Del examen de los pasajes arriba enumerados se infiere —teniendo además presente el contexto de la obra paulina en su globalidad— que todas aquellas ideas judías se asociaban en la concepción de Pablo a una mentalidad que estaba en refida oposición con el judeo-cristianismo, de la que aquellos extraían su peculiar significado. Casi todos los pasajes de las Epístolas de los Apóstoles que contienen interpretaciones figurales fueron escritos en el fragor

37. Debo estas indicaciones a R. Bultmann; en estos momentos no tengo acceso a la bibliografía especializada. Cf., entre otros, Dt 18, 15; Jn 1, 45; 6, 14; 6, 26 ss.; Hch 3, 22 s.

de una viva lucha por evangelizar a los paganos, por lo que adquirieron muchas veces un carácter polémico y defensivo contra los ataques y las persecuciones de los judeo-cristianos; muchos de los pasajes albergan la intención de despojar al Antiguo Testamento de su carácter normativo para concebirlo solamente como mera sombra de lo futuro. La totalidad de la interpretación figural confluye en el tema fundamental paulino de la contraposición entre Ley y Gracia, entre la justificación por las obras y la fe: la antigua ley había sido abolida y reemplazada, no era más que sombra y *rótoç*; su fidelidad a la ley se ha convertido en algo estéril y pernicioso desde que Cristo ha traído con su sacrificio la consumación y la redención; no son las obras fieles a la ley las que justifican a los cristianos, sino la fe; y en el sentido judío y judaico de la ley, el Antiguo Testamento es la letra que mata, mientras que los nuevos cristianos son los servidores de la Nueva Alianza (del Nuevo Testamento), del espíritu que vivifica. Ésta era la doctrina de Pablo, que con preguntas apremiantes buscaba —él, que había sido fariseo y discípulo de Galamiel— en el Antiguo Testamento mismo bases de apoyo para su modo de pensar. Todo se convertirá para él, desde un libro de la Ley y una historia de Israel, en una única gran promesa y en precedentes de Cristo que no poseían un significado definitivo, pues todos ellos eran el presagio que ahora se cumple; en un «todo está escrito para nosotros» (1 Cor 9, 10; cf. Rom 1, 5.7) y en los más importantes y sagrados hechos, sacramentos y leyes que constituyen formas provisionales y prefiguraciones de Cristo y los Evangelios: *et enim Pascha nostrum immolatus est Christus* [«Y también Cristo, nuestra

Pascua, fue inmolado»] (1 Cor 5, 7)³⁸. De este modo el espíritu de Pablo —en el que se aunaban de forma ejemplar su capacidad política y práctica con las fuerzas poéticamente creativas de la fe— consiguió transformar las ideas judías del resurgimiento de Moisés en la figura del Mesías en un sistema de profecía real, en la que quien resurge cumple y supera al mismo tiempo la obra de su predecesor; y todo lo que el Antiguo Testamento perdía de fuerza de ley y de peculiaridad histórica y popular, lo ganaba en nueva actualidad dramática y concreta. Pablo no propuso una interpretación completa del Antiguo Testamento, pero los pocos pasajes que escribió sobre el éxodo de Egipto, sobre Adán y Cristo, Agar y Sara, etc., muestran con suficiente claridad cuáles eran sus ideas. Quienes siguieron polemizando después en torno al Antiguo Testamento se ocuparon de que sus concepciones e interpretaciones no fueran relegadas al olvido o se perdieran; aunque pronto disminuyó la influencia de los judeo-cristianos fieles a la Ley, se reforzó la oposición por parte de aquellos que pretendían o bien prescindir totalmente del Antiguo Testamento, o bien interpretarlo de un modo abstractamente alegórico, con lo que se habría de perder el contexto de la historia universal providencial, la concreción interior de la realidad, y con ello algo de esa gran fuerza de convicción que tiene el cristianismo. En esta lucha contra los detractores y destructores del Antiguo Testamento dio buen resultado de nuevo la aplicación del método de

38. Sedulio: *Pellitur umbra die, Christo veniente figura* [«La sombra se separa del día, figura de la venida de Cristo»] (*Eleg.*, 1, 87).

la profecía real, pues contribuyó a que se impusiera la validez del sentido de la promesa cristiana.

A este respecto, es preciso llamar la atención sobre un aspecto que en el transcurso del tiempo iba a cobrar importancia, habida cuenta de la inmensa expansión ulterior del cristianismo, muy especialmente en el área occidental y septentrional de los países mediterráneos. Como acabamos de ver, el Antiguo Testamento se transformó a través de la interpretación figural, pasó de ser un libro de ley y una historia del pueblo de Israel a consistir en un conjunto de figuras de Cristo y de la redención, como las que encontraremos más tarde en la procesión de los profetas del teatro medieval o en las representaciones de las obras plásticas de la misma época en la Europa occidental y central. De esta forma y bajo estas circunstancias, la historia nacional y el carácter étnico del pueblo judío desaparecieron del Antiguo Testamento, y así se abrió la posibilidad de que pudiera ser recibido por los pueblos célticos y germánicos; se constituía, pues, en una parte integrante de la religión redentora y en una pieza necesaria para la tan grandiosa como unitaria visión de la historia universal que se transmitía simultáneamente con esta religión. En su configuración inicial, como código de leyes e historia de un pueblo extraño y lejano, habría sido inaccesible para otros pueblos. Ciertamente es ésta una conclusión a la que se llegó con posterioridad, ajena al ámbito de pensamiento de los primeros apóstoles que vivían entre paganos y de los primeros Padres de la Iglesia. Tampoco iban éstos a enfrentarse tan pronto con el problema, puesto que los primeros cristianos convertidos vivían entre los judíos de la diáspora y se habían familiarizado desde hacía mucho tiempo con la historia y

la religión judías, dada la importante influencia hebrea y la gran capacidad receptiva de la población helenística de entonces para la experiencia religiosa. Pero ese punto de vista no deja de ser relevante por el hecho de que sólo se haya podido llegar a conocer retrospectivamente. En su condición de historia del pueblo judío y ley judía, el Antiguo Testamento tardó mucho tiempo en introducirse en el cristianismo europeo, digamos que no antes de la época de la Reforma; primero llegó como *figura rerum*, profecía real o precedente de Cristo, a los pueblos recién convertidos, a los que se transmitió el concepto fundamental de historia universal, cuya fuerza persuasiva y penetrante resultaba precisamente de su vinculación con la fe y fue lo único que conservó su vigencia durante casi un milenio. Sin embargo, con ello hubo de convertirse la modalidad de afirmación contenida en la interpretación figural en uno de los elementos más importantes de su imagen de la realidad y la historia, e incluso de su concreción sensible. Estas consideraciones nos conducen hacia una segunda tarea, que es la que ya propusimos al comenzar este apartado; es decir, la de lograr una rigurosa definición de la interpretación figural y una delimitación de la misma frente a otras formas similares de interpretación.

La interpretación figural establece entre dos hechos o dos personas una conexión en la que uno de ellos no se reduce a ser él mismo, sino que además equivale al otro, mientras que el otro incluye al uno y lo consume. Los dos polos de la figura están temporalmente separados, pero ambos se sitúan en el tiempo, en calidad de acontecimientos o figuras reales; ambos están involucrados, como ya se ha subrayado reiteradamente, en la corriente que es la vida históri-

ca, y sólo la comprensión, el *intellectus spiritualis*, es un acto espiritual: un acto espiritual que considerando cada uno de los polos se ocupa del material dado o esperado, del acontecer pasado, presente o futuro, pero no de conceptos o abstracciones; éstos solamente tienen carácter secundario, puesto que también la promesa y la consumación, como sucesos reales e históricos, han acontecido en parte con la encarnación del Verbo y en parte acontecerán con su segunda venida. Es cierto que en la idea de la consumación definitiva interfieren elementos puramente espirituales, porque «mi reino no es de este mundo», pero se tratará siempre de un reino real y no de una construcción abstracta y suprasensible; este mundo tan sólo pasará como *figura*, pero no pasará su *natura* (cf. *supra*, sobre Tertuliano y Orígenes), y la carne resucitará. En tanto que la interpretación figural pone una cosa en lugar de otra, haciendo que una represente y equivalga a la otra, pertenece también a las formas de representación alegóricas en el sentido más amplio. Pero la interpretación figural se distingue claramente de la mayor parte de las formas alegóricas que conocemos, debido al hecho de que en ella nos las habemos con la historicidad real tanto de la cosa significante como de la cosa significada. La inmensa mayoría de las alegorías que encontramos en la literatura y en las artes plásticas representan una virtud (como la sabiduría), una pasión (la envidia) o una institución (el derecho), o a lo sumo la síntesis genérica de un fenómeno histórico (la paz, la patria): nunca la plena historicidad de un acontecimiento determinado. A tal clase de representación pertenecen las alegorías de la tradición tardo-antigua y medieval, que comprenden desde la *Psy-*

*chomachia*³⁹ de Prudencio hasta Alanus de Insulis y el *Roman de la Rose*. De modo semejante —o si se quiere de modo contrario— sucede con las interpretaciones alegóricas de hechos históricos⁴⁰, puesto que lo habitual es que se interpreten como exposición velada de doctrinas filosóficas. De esta naturaleza era el método alegórico con el que tuvo que competir constantemente la interpretación figural en la exégesis de la Biblia: el método de Filón⁴¹ y la Escuela Catequética de Alejandría influida por él. Filón se basaba en una tradición que ya entonces era muy antigua y gozaba de una amplia difusión. Desde hacía mucho tiempo las diversas escuelas filosóficas se habían adueñado de los mitos griegos (especialmente de los de Homero y Hesíodo) con la intención racionalista e ilustrada de interpretarlos como representación encubierta del sistema físico-cosmológico correspondiente; con posterioridad se introdujeron otras tendencias influyentes que ya no tenían intenciones meramente ilustradas, sino más bien éticas, místicas y filosóficas; todas las muchas sectas y doctrinas ocultas de la tardía Antigüedad cultivaron la interpretación alegórica de mitos, signos y textos, siendo así que lo físico y lo cosmológico fueron paulatinamente postergados por lo moral y lo místico. El mismo Filón, que al dictado de la tradi-

39. Ejemplos de interpretación figural, que según parece no han sido valorados e interpretados, se encuentran en la obra de Prudencio *Dittachaeon*, PL, 60, 90 ss.

40. Al hablar de hechos históricos entendemos que se trata de acontecimientos tanto históricos como legendarios y míticos; para nuestras intenciones es indiferente que lo que se vaya a interpretar sea verdaderamente histórico o que sólo sea tenido por tal.

41. A este propósito, véase últimamente E. Bréhier, *Les idées philosophiques de Philon d'Alexandrie*, Paris, 1925, pp. 35 ss.

ción judía compuso su filosofía como comentario de las Sagradas Escrituras, interpretaba cada uno de los acontecimientos contenidos en los textos sagrados como las distintas fases del estado del alma y de su relación con el mundo inteligible; según Filón, parece que en el destino de Israel en su conjunto y en el de determinadas figuras de su historia están implícitos alegóricamente los movimientos del alma pecaminosa y necesitada de salvación en su caída, en su esperanza y redención última. Es fácil observar que se trata de una interpretación espiritual y extrahistórica. Este tipo de interpretación ejerció gran influencia en la tardía Antigüedad, por la sencilla razón de que se manifestaba como la forma más noble de un inmenso movimiento espiritual cuyo centro estaba ubicado en Alejandría; no ya sólo los textos y los acontecimientos, sino también el mundo natural inmediato, como las estrellas, los animales y las piedras, fueron entonces despojados de su realidad sensible e interpretados alegóricamente, se diría que a veces incluso «figuralmente». La Escuela Catequética de Alejandría, que adoptó este método espiritual, había encontrado sobre todo en Orígenes a uno de sus más significativos representantes; este método se extendió junto con el figural a la Edad Media, si bien es cierto que uno y otro son marcadamente distintos a pesar de presentar aspectos comunes. Tienen en común el hecho de que transformaron el Antiguo Testamento, que en ellos la ley y la historia de Israel pierden su carácter nacional y popular; pero al llegar a este punto, surge un cuerpo de doctrina mística y ética que debilita el texto en grado sumo privándolo de su contenido histórico. Este tipo de interpretación mantuvo durante largo tiempo su

influyente posición y pudo determinar entera y definitivamente uno de los significados de la doctrina del cuádruple sentido de las Escrituras, el moral, e incluso decidió a menudo otro de los sentidos, el analógico. Sin embargo, creo yo, aun sin poder probarlo rigurosamente, que si este método hubiera actuado con plena independencia —esto es, sin el apoyo de la interpretación figural—, apenas habría podido influir sobre los pueblos convertidos. Su eficacia conservaría siempre algo de erudición e iniciación, incluso algo abstruso, si no fuera porque de cuando en cuando algún notable místico le proporciona vigor. Por su origen y naturaleza este método permaneció restringido a un círculo relativamente pequeño de personas cultivadas e iniciadas, pues sólo éstas podían encontrar en él su satisfacción y su alimento espiritual. Por el contrario, la profecía figural real, que había tomado el sentido de actualidad de su necesaria implicación en una situación determinada, en el alejamiento del cristianismo del judaísmo y en las condiciones impuestas por la evangelización de los paganos, cumplía una función histórica: con la fuerza de choque que es inherente a una interpretación unitaria y finalista de la historia universal y del orden providencial del mundo consiguió ganarse la fantasía y los sentimientos más íntimos de los pueblos. Y con el éxito alcanzado se abrió al mismo tiempo el camino a una forma menos concreta de *alegoresis*, como la alejandrina. A pesar de que este y otros métodos espiritualistas de interpretación eran tal vez más antiguos que el método figural de los Apóstoles y de los Padres de la Iglesia, aquéllos son inequívoca y evidentemente formas tardías, mientras que la interpretación figural con su viva historici-

dad, aun cuando nada tenga de primitivo y originario, constituía siempre un nuevo comienzo y un renacimiento de fuerzas creadoras.

Aparte de las formas alegóricas consideradas, existen otras formas de representar una cosa por otra que podrían compararse con la profecía figural: nos referimos a las llamadas formas simbólicas y míticas que se estiman típicas de las culturas primitivas o que, en cualquier caso, se encuentran con frecuencia en dichas culturas; sobre estas manifestaciones culturales ha visto la luz mucho material en los últimos tiempos, pero aún está en ciernes su interpretación y valoración, de manera que se ha de hablar de todo ello con mucha prudencia. Lo característico de estas formas, que fueron reconocidas y descritas por primera vez por G. Vico, consiste en que lo significado debe ser siempre para los participantes algo sumamente importante, sagrado y determinante para su vida y pensamiento; en el signo o en el símbolo no sólo se expresa y se imita algo, sino que se considera presente y contenido en él, de modo que el propio símbolo representa la acción y el sufrimiento de lo simbolizado: una actuación sobre el símbolo mismo repercute igualmente como una actuación sobre lo simbolizado, y en esta posición que ostenta se atribuye a lo simbólico fuerzas mágicas. Tales formas simbólicas y míticas todavía perduraban en los países mediterráneos de la tardía Antigüedad, pero habían perdido ya su poder mágico, así como aún continúan sobreviviendo restos de ellas en nuestras culturas modernas: símbolos jurídicos, divisas heráldicas, insignias y escudos de armas; por lo demás, es cierto que tanto en la tardía Antigüedad como en la actualidad nuevos contenidos generalmente válidos logran

crear una y otra vez nuevos símbolos dotados de fuerza real y mágica. Las formas simbólicas y míticas presentan ciertos denominadores comunes con la interpretación figural; como ésta, esas formas pretenden también interpretar y organizar globalmente la vida, y ambas sólo son concebibles en el ámbito religioso o en dominios semejantes; sin embargo, las diferencias saltan inmediatamente a la vista. El símbolo implica necesariamente fuerzas mágicas, pero no ocurre lo mismo con la figura; por el contrario, ésta ha de ser siempre histórica, el símbolo, no. Naturalmente, tenemos que reconocer que el cristianismo no carece de símbolos mágicos, pero la figura como tal no pertenece a dichos símbolos⁴². De hecho las diferencias entre las dos formas son notorias, ya que la profecía real se refiere a la historia, y fue en origen una interpretación de textos, mientras que el símbolo supone una interpretación inmediata de la vida y en un principio sobre todo de la naturaleza. Por ello en este contraste la interpretación figural constituye un producto de una civilización tardía, mucho más mediato, complicado y cargado de historia que el símbolo y el mito; incluso lleva consigo, desde esta perspectiva, algo antiquísimo, puesto que era necesario que una antigua civilización alcanzara su fase culminante y que, en ciertos aspectos, fuera superada para que pudiera crear un fenómeno como la interpretación figural.

42. Hay muchas formas intermedias que son tanto figura como símbolo; por ejemplo, principalmente la Eucaristía con la presencia real de Cristo y también la cruz como árbol de la vida, *arbor vitae crucifixae*, cuyo significado es bien conocido (desde el poema *De Cruce*, del siglo iv [cf. Labriolle, *loc. cit.*, p. 424], hasta el espiritualista franciscano Ubertino da Casale, Dante y otros).

De estas dos delimitaciones —respecto de la alegoría, de una parte, y de las formas mítico-simbólicas, de otra— se desprende un doble aspecto de la profecía figural: una interpretación de la historia universal concreta, creativa, tan joven y repristinada como segura de sus fines; y una interpretación antiquísima y tardía de un texto venerable, madurado a lo largo de siglos y cargado de historia. La vivacidad y novedad que posee le han conferido una fuerza de convicción sin precedentes, con la que logró ganarse no sólo a las culturas mediterráneas tardías, sino también a los pueblos relativamente jóvenes del Occidente y del Norte; lo que tiene de muy antiguo transmitió a estos pueblos y a su concepción de la historia algo singularmente encubierto que hemos de esforzarnos en develar. La profecía figural implica la interpretación de un proceso universal y terrenal por medio de otro; el primer proceso significa el segundo, y éste consume aquél. Ambos continúan siendo sucesos acontecidos en el interior de la historia; pero en esta concepción los dos suponen algo provisional e incompleto, se refieren mutuamente el uno al otro y señalan hacia un futuro inminente que será el acontecimiento pleno, real y definitivo. Esto no sólo resulta válido para el Antiguo Testamento, que anuncia la Encarnación y proclama el Evangelio, sino también para éstos, pues en ellos no tiene lugar la consumación última, sino la promesa del fin de los tiempos y del verdadero reino de Dios. De este modo lo acontecido sigue siendo algo alegórico, velado y necesitado de interpretación a pesar de su realidad concreta. Y es así como el acontecer terrenal no consiguió el alcance prácticamente definitivo que es propio tanto de las concepciones ingenuas

como de las modernas y científicas de los hechos consumados, sino que permanece abierto e interrogante en su referencia a lo velado, con lo que la postura que adopta el ser humano es la de prueba, esperanza, fe y espera. La provisionalidad del acontecer en la concepción figural es radicalmente distinta de las ideas modernas sobre el desarrollo de la historia, puesto que en éstas tal provisionalidad del acontecer es objeto de una interpretación progresiva y paulatina de la línea horizontal e ininterrumpida del acontecer posterior, mientras que en aquélla la interpretación se efectúa siempre verticalmente y debe comprobarse desde lo alto, siendo así que no se contemplan los hechos en su relación mutua e ininterrumpida, sino individualmente, desvinculados unos de otros y en relación con un tercer hecho prometido que aún está por venir. En la concepción moderna del desarrollo el hecho está en todo momento independientemente asegurado, pero la interpretación es en lo esencial imperfecta, mientras que en la interpretación figural el hecho queda sometido a una interpretación asegurada ya en su conjunto: se orienta hacia un modelo original del acontecer que se cumple en el futuro y entretanto constituye solamente una promesa. Esta formulación, que evoca ideas platónicas, del modelo original situado en el futuro e imitado en las figuras —pensemos en la expresión *imitatio veritatis* anteriormente citada— conduce nuestro análisis más allá, puesto que dicho modelo futuro, aunque sea imperfecto como acontecimiento, se encuentra ya completamente cumplido desde siempre en Dios y en su providencia. Las figuras en que Dios lo ha ocultado y la Encarnación, en las que se descubre su sentido, son entonces profecías de algo

existente en todo tiempo y que sólo permanece velado a los seres humanos hasta el día en que el Salvador, *revelata facie*, pueda ser contemplado espiritual y corporalmente. Por tanto, las figuras no sólo son provisionales; son al mismo tiempo la configuración provisional de lo eterno, recurrente e intemporal; no sólo señalan un futuro práctico, sino también, desde el principio, la eternidad y la intemporalidad: lo eterno está en ellas representado y constituye una realidad tan fragmentaria y provisional como velada y presente en todo momento. Esto se torna especialmente revelador en el sacramento de la Eucaristía, *pascha nostrum*, que es *figura Christi*⁴³. Este sacramento, que es tanto figura como símbolo, que ha trascendido lo histórico hace ya mucho tiempo —desde su primera consagración en la Antigua Alianza— muestra al mismo tiempo y con la máxima pureza el aspecto concretamente presente, velado y provisional, así como el carácter eterno e intemporal que es inherente a las figuras.

43. El escrito *De sacramentis* (siglo IV) reproduce en el misal romano, en lugar de la oración *Quam oblationem*, el siguiente texto: *Fac nobis [...] hanc oblationem ascriptam, ratam, rationabilem, acceptabilem, quod figura est corporis et sanguinis Christi. Qui pridie...* [«Haz que nuestra ofrenda sea consagrada, aprobada, razonable, aceptable, porque es figura del cuerpo y de la sangre de Cristo»]. Al respecto *vid.* Dom F. Cabrol en *Liturgia*, publiée sous la direction de l'abbé R. Aigrain, Paris, 1931, p. 543. Cf. además un texto de una época muy posterior: *Rythmus ad Sanctam Eucharistiam* (siglo XIII): *Adoro te devote, latens deitas, / Quae sub his figuris vere latitas...* [«Te adoro devotamente, deidad latente, / que bajo estas figuras en verdad late»]. Y más adelante: *Jesu quem velatum nunc aspicio, / Oro fiat illud quod tam sitio, / Ut te revelata cernens facie / Visum sin beatus tuae gloriae* [«Jesús, al que ahora atisbo velado, / ruego suceda lo que tanto deseo, / que mostrándote en tu faz revelada / sea bienaventurado con la visión de tu gloria»].

IV. Sobre la interpretación figural en la Edad Media

La interpretación figural o, para expresarlo con mayor precisión, el modo de concebir figuralmente el acontecer histórico tuvo una amplia difusión y una profunda resonancia hasta penetrar en la Edad Media e incluso en épocas posteriores. Los estudios sobre el método figural no han ignorado su propagación ni sus consecuencias. No sólo las obras teológicas que versan sobre la historia de la hermenéutica, sino también las investigaciones de historia del arte y la literatura han abordado y discutido el asunto de las representaciones figurales. Naturalmente, esta observación se refiere particularmente a la historia del arte en el campo de la iconografía medieval, así como a la historia de la literatura en el campo del drama religioso medieval. Sin embargo, parece que no se haya sabido captar el sentido específico del problema; entre las estructuras figurales, tipológicas o profético-reales, por un lado, y las formas de representación alegóricas o simbólicas, por el otro, no se establece una diferencia suficientemente nítida. En la útil e instructiva tesis de T. C. Goode sobre Gonzalo de Berceo, *El sacrificio de la misa*⁴⁴, se parte del enfoque metodológico adecuado para resolver el problema que nos ocupa; y H. Pflaum sugiere en sus investigaciones que ha detectado claramente el estado de la cuestión del problema, pero omite la referencia a asuntos fundamentales. Este autor ya se había enfrentado al tema de la interpretación figural en su trabajo sobre las disputas religiosas

44. The Catholic University of America, Washington, 1933.

en la poesía europea de la Edad Media⁴⁵; de acuerdo con su correcta comprensión de *figura*, H. Pflaum ha interpretado debidamente en su último estudio⁴⁶ algunos versos escritos en francés antiguo, corrigiendo así la tergiversación del editor y reconstruyendo el texto. Tal vez me deje en el tintero algún otro trabajo⁴⁷, pues aún no se ha escrito un estudio exhaustivo que aborde los problemas fundamentales; considero que una investigación de esa índole sigue siendo imprescindible para poder comprender en qué consiste la mezcla de sentido de la realidad y de espiritualidad —tan arduamente accesible para nosotros— que caracteriza a la Europa medieval⁴⁸. En la mayor parte de los pueblos

45. *Die religiöse Disputation in der europäischen Dichtung des Mittelalters*, Genève-Firenze, 1935.

46. *Romania*, LXIII, 519 ss.

47. Se pueden encontrar numerosas alusiones a nuestro tema en la obra de E. Gilson *Les idées et les lettres*, sobre todo en pp. 68 ss. y 155 ss. Gilson alude también al problema figural de la filosofía de la historia medieval en su artículo «Le Moyen Âge et l'histoire» (en su libro *L'esprit de la philosophie médiévale*, Paris, 1922); sin embargo, Gilson no hace estas referencias con mucha insistencia, puesto que lo que le interesa es el estudio de las raíces medievales del pensamiento moderno. Cf. también, respecto al drama religioso alemán, la obra de T. Weber *Die Präfigurationen im geistlichen Drama Deutschlands*, Disertación, Marburgo, 1909, así como L. Wolff, «Die Verschmelzung des Dargestellten mit der Gegenwartswirklichkeit im deutschen geistlichen Drama des Mittelalters», en *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 7, pp. 267 ss. Sobre los elementos figurales del personaje de Carlomagno en la *Chanson de Roland*, cf. el conocido artículo de A. Pau- philer en *Romania*, LIX, especialmente pp. 183 ss.

48. Naturalmente hay infinidad de artículos sobre la teoría del cuádruple sentido de las Escrituras; sin embargo, ninguno de ellos destaca lo que estimo esencial. Podemos considerar lógico y natural el hecho de que la teología medieval, aunque distinguiera claramente las diversas formas de alegoría (por ejemplo, Petrus Comestor en el prólogo de la *Historia scholastica*), no concediera a tales diferencias un significado fundamental, sino en cierto modo solamente técnico. Lo que resulta extraño es que

européos la interpretación figural surtió efectos positivos hasta bien entrado el siglo XVIII; es posible rastrear la huella de estos efectos no sólo en Bossuet, como es evidente, sino también algunos decenios más tarde en los autores religiosos que Groethuysen recoge en su libro sobre el nacimiento del espíritu burgués en Francia⁴⁹. Un claro conocimiento de la esencia de las formas de representación figural y una distinción también clara de otras formas similares, aunque estructuralmente diferentes, no sólo contribuirían a hacer más profunda y aguda la comprensión de textos de la tardía Antigüedad y de la Edad Media, sino también a resolver ciertos enigmas aislados. ¿Por qué los temas que se repiten tan a menudo en los antiguos sarcófagos cristianos y en las catacumbas no habrían de ser figuras de la resurrección? O bien, por citar un

un teólogo moderno tan importante como el padre dominico Mandonnet, en cuya obra *Dante le Théologien* (Paris, 1935, pp. 163 ss.) traza una historia del simbolismo, considere el conocimiento de estas diferencias únicamente como la condición técnica previa para la comprensión del texto, sin prestar la más mínima atención a las distintas estructuras de concepción de la realidad que llevan consigo.

49. Ciertamente, ya entonces se habían destruido los fundamentos de la interpretación figural, hasta el punto de que a menudo los miembros del clero no la entendían. Como informa Mâle (*L'Art religieux du 12^e s. en France*, 1928, p. 391), Montfaucon interpretaba como reyes merovingios una fila de figuras del Antiguo Testamento que ornaban los lados del pórtico de algunas iglesias. En una carta de Leibniz dirigida a Burnett (1696, ed. de Gerhardt, III, 306) hallamos el siguiente pasaje: *M. Mercurius van Helmont croyait que l'âme de Jésus Christ était celle d'Adam, et que l'Adam nouveau réparant ce que le premier avait gasté c'était le même personnage qui satisfaisait à son ancienne dette. Je crois qu'on fait bien de s'épargner la peine de réfuter de telles pensées* [«M. Mercurius van Helmont creía que el alma de Jesucristo fuera la de Adán, y que el nuevo Adán que reparaba lo que el primero había malogrado fuera el mismo personaje que satisfacía su antigua deuda. Yo creo que se hace bien ahorrándose el trabajo de refutar tales pensamientos»].

ejemplo de la gran e importante obra de Mále, ¿por qué la leyenda de santa María Egipcíaca —cuya representación en el Museo de Toulouse describe aquél⁵⁰— no habría de ser una figura del pueblo de Israel saliendo de Egipto y, en consecuencia, no habría de interpretarse como en la Edad Media se interpretaba en general el salmo *In exitu Israel de Aegypto*?

Sin embargo, las interpretaciones aisladas no agotan las posibilidades de la concepción figural. A ningún investigador de la cultura medieval se le ocultará en qué medida esta concepción constituye la base general de la interpretación de la historia en la Edad Media y qué papel juega en la comprensión de la simple realidad cotidiana. Todo el analogismo que penetra en cualquier ámbito de la actividad intelectual medieval está íntimamente vinculado con la estructura figural: el hombre, a imagen y semejanza de Dios, obtiene en la interpretación del misterio trinitario, desde Agustín (*De trinitate*) hasta santo Tomás de Aquino (*S. Th.*, 1, 45, 7), el carácter de una *figura trinitatis*. No tengo muy claro hasta qué punto se pueden determinar figuralmente las ideas estéticas y, por consiguiente, si es posible comprender la obra de arte como *figura* de una realidad todavía no alcanzada y consumada. La cuestión de la imitación de la naturaleza suscitó en la Edad Media poco interés teórico; en cambio, se impuso la idea de que el artista hacía realidad, en cuanto figura de Dios creador, un modelo original que vive en su propio espíritu⁵¹. Es evidente que éstas son ideas de

50. *Op. cit.*, pp. 240 ss.

51. Tomás de Aquino dice del arquitecto *quasi idea* (*Quodlib.*, IV, 1,1). Cf. a este propósito Panofsky, *Idea*, Leipzig, 1924, pp. 20 ss. y nota 85; además véase la cita de Séneca en nuestra nota 19.

origen neoplatónico. Propiamente no he podido encontrar nada decisivo en los textos de que dispongo —me faltan las obras más importantes de la literatura especializada— en torno al problema de hasta qué punto dicho modelo original y la obra de arte que surge de él sean figuras de una realidad y de una verdad consumadas en Dios. Pese a todo querría citar algunos pasajes que casualmente tengo a mano y que orientan en la dirección que acabamos de exponer. En un artículo sobre las representaciones que aparecen en los capiteles de la abadía de Cluny⁵², L. Schrade cita una explicación de la palabra *imitari* que ofrece Remigio de Auxerre: ... *scilicet persequi, quia veram musicam non potest humana musica imitari* [... porque la música humana no puede imitar la verdadera música]. Esta explicación se basa en la idea de que la práctica del arte consiste en una imitación o en una representación, a modo de sombra, de una realidad verdadera e igualmente sensible (la realidad de la música de los coros celestiales). Dante ensalza en el *Purgatorio* las obras de arte que han sido creadas por Dios mismo y representan ejemplos de virtudes y vicios por su verdad sensible perfectamente lograda, frente a la que las obras del arte humano e incluso la naturaleza palidecen hasta desvanecerse (*Purg.*, X y XII); su invocación a Apolo (*Par.*, I) contiene los versos siguientes:

O divina virtù, se mi ti presti
Tanto che l'ombra del beato regno
Segnata nel mio capo io manifesti!

52. Vid. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 7, p. 267.

[«Oh divina virtud, si me concedes, / tanto que la sombra del beato reino / señalada en mi cabeza manifeste»].

Aquí su poesía aparece caracterizada como una *umbra* de la verdad grabada en su espíritu, y su teoría de la inspiración contiene ciertas expresiones que se pueden explicar en el mismo sentido. No se trata sino de insinuaciones: un estudio que intentase esclarecer la relación existente entre los motivos neoplatónicos y los figurales en la estética medieval debería disponer de una base de materiales mucho más amplia sobre la que fundarse. Al menos espero que por estas consideraciones resulte ya claro que es muy provechoso establecer una diferencia fundamental entre la estructura figural y otras formas figuradas de interpretación como las metafóricas, simbólicas, alegóricas, etc. En términos generales, se puede afirmar que en Europa el método figural proviene de la influencia cristiana, mientras que el alegórico se remonta al influjo pagano antiguo; y, análogamente, cabe sostener que el primero se aplica por lo común a temas cristianos, mientras que el segundo afecta a temas de la Antigüedad. Tampoco será erróneo mantener que la comprensión figural puede ser definida como típicamente cristiano-medieval, mientras que la alegórica, que recurre a los modelos de autores paganos de la tardía Antigüedad o de autores no cristianizados internamente, tiende a destacarse de manera especial cuando se refuerzan las influencias antiguas, paganas o altamente profanas y seculares. Con todo, estas observaciones resultan demasiado generales e imprecisas, puesto que la gran cantidad de fenómenos que durante un milenio comportan las culturas no permite

tales simplificaciones y divisiones. Desde muy pronto también se interpretaron figuralmente temas profanos y paganos; por ejemplo, Gregorio de Tours utiliza la leyenda de los Siete Durmientes como figura de la Resurrección, así como se interpretaban en el mismo sentido la resurrección de Lázaro o la salvación de Jonás del vientre de la ballena. En la alta Edad Media fueron incluidos en la interpretación figural la Sibila, Virgilio y las figuras de la *Eneida*, y hasta personajes del ciclo legendario bretón (es el caso de Galaad en la *Queste del Saint Graal*), por lo que surgieron los más variados cruces de formas figurales, alegóricas y simbólicas. Todas estas formas, referidas tanto a temas antiguos como cristianos, se encuentran en la obra que resume y concluye la cultura medieval: la *Divina Commedia*. Desearía tratar de demostrar que en esta obra las formas figurales son esencialmente predominantes y decisivas para la estructura entera del poema.

En la ladera de la montaña del Purgatorio Dante y Virgilio se encuentran con un anciano de aspecto majestuoso, cuyo rostro está iluminado por cuatro estrellas que relucen como el sol y representan las virtudes cardinales. El anciano les pregunta severamente si su camino es recto y legítimo, y de la respetuosa respuesta de Virgilio —que primero ha ordenado a Dante arrodillarse— se deduce que aquél es Catón de Útica. Una vez que le ha comunicado su misión divina, Virgilio prosigue de este modo (*Purg.*, I, 70-75):

*Or ti piaccia gradir la sua venuta;
Libertà va cercando ch'è sì cara,
come sa chi per lei vita rifiuta.
Tu'l sai, che non ti fu per lei amara*

*in Utica la morte, ove lasciasti
la veste ch'al gran dì sarà sì chiara.*

[«Ahora complácete con su venida; / libertad va buscando que es tan cara, / como sabe quien por ella desdén la vida. / Tú lo sabes, pues no te fue por ella amarga / en Útica la muerte, donde dejaste / la vestidura (el cuerpo) que en el gran día será tan clara»].

Entonces Virgilio requiere su favor recordando a Marcia, la que en tiempos fuera su esposa. Catón rechaza esto último con imperturbable rigor; el deseo de la *donna del ciel* (Beatriz) es suficiente: y ordena a Virgilio que lave la cara de Dante y le ciña de junco antes de que emprenda el ascenso. Catón aparece después una vez más, al final del segundo canto, donde exhorta con severas palabras a las almas que acaban de llegar a los pies del río para que prosigan su camino al tiempo que caen en el olvido de sí mismas al escuchar el canto de Casella.

En consecuencia, Dios ha designado a Catón de Útica como guardián del Purgatorio; y allí permanece, en la ladera de la montaña: un pagano, un enemigo de César, un suicida. Esto es extraordinariamente sorprendente, y ya los más antiguos críticos del poema, como Benvenuto da Imola, se asombraban de ello. Dante menciona muy pocos paganos que hubieran sido liberados por Cristo del Infierno; y ahora se cuenta entre ellos un enemigo de César cuyos cómplices —los asesinos de César— se hunden junto a Judas en las fauces de Lucifer; un suicida en apariencia no menos culpable que aquellos «violentos contra sí mismos» que por el mismo pecado sufren terriblemente en el séptimo círculo del Infierno. El enigma es resuelto por las palabras de Virgilio, cuando dice de Dante que busca la libertad que es

tan cara como sabe quien ha desdenado por ella la vida. La historia de Catón es sacada fuera de su contexto terrenal y político, justamente como hacían los exegetas patrísticos del Antiguo Testamento con las figuras de Isaac, Jacob, etc., y se transforma en una *figura futurorum*. Catón es una *figura*, o más bien lo era aquel Catón terrenal que en Útica renunció a la vida por la libertad, mientras que el Catón que comparece en el Purgatorio es la figura desvelada y consumada de aquel acontecimiento figural, puesto que la libertad política y terrenal, por la que murió, no era más que una *umbra futurorum*: una prefiguración de aquella libertad cristiana cuya custodia le ha sido encomendada y en virtud de la cual sigue oponiendo aquí y ahora resistencia a toda tentación terrenal; de aquella libertad cristiana de todo mal impulso que conduce al auténtico dominio de sí mismo, propiamente aquella libertad por la que Dante ha sido ceñido, a fin de alcanzarla, del junco de la humildad, hasta que la conquiste verdaderamente en la cumbre de la montaña y sea coronado por Virgilio como señor de sí mismo. Se trata de la libertad eterna de los hijos de Dios, por la que hay que renunciar a todo lo terrenal; la liberación del alma de la servidumbre del pecado, representada aquí en la *figura* de un Catón que elige voluntariamente la muerte ante la alternativa de la servidumbre política. Que a Dante se le ocurriera elegir a Catón para este papel se explica teniendo en cuenta su posición política imparcial, que le había granjeado el reconocimiento de los escritores romanos como figura ideal por sus virtudes, sentido de la justicia, piedad y amor a la libertad. Dante tuvo presentes las alabanzas que todos le hacían, desde Cicerón y Virgilio hasta Lucano, Séneca y Valerio Máximo, y especial im-

presión debió de causar en él, por tratarse de un poeta del *imperium*, el verso virgiliano *secretosque pios, his dantem iura Catonem* [«y los ocultos justos, a los que da leyes Catón»] (*Aen.*, VIII, 670). La admiración que Dante le profesaba se infiere también de varios pasajes del *Convivio*; y que el suicidio de Catón debía juzgarse de una manera especial ya lo había dicho Cicerón en un pasaje citado en *Monarchia* (2, 5)⁵³, precisamente en el contexto —tan significativo para Dante— de los ejemplos de virtud política romana; con tales ejemplos pretende demostrar que la dominación romana es legítima gracias a sus virtudes, que sirven al derecho y a la libertad de toda la humanidad; se trata del capítulo donde leemos la afirmación *Romanorum imperium de fonte nascitur pietatis* [«el imperio romano nace de la fuente de la justicia»]⁵⁴.

Dante cree que existe una concordancia predestinada entre la historia del cristianismo y la monarquía universal romana; por eso no debe sorprendernos que aplique su interpretación figural a un romano pagano, pues Dante toma indiferentemente los símbolos, alegorías y figuras de ambos mundos. No cabe duda de que Catón es una *figura*, no una alegoría como lo son los personajes del *Roman de la Rose*, sino una figura en el sentido que hemos determinado, una figura consumada y transformada en verdad. La *Divina Commedia* es una visión que contempla y proclama la verdad figural como ya consumada, y su peculiaridad consiste en el hecho de que vincula de manera precisa y concre-

53. Vid. Zingarelli, *Dante*, 1931, pp. 1029 ss. y la bibliografía citada en notas.

54. Cf. J. Balogh en *Deutsches Dante-Jahrbuch* 10 (1928), p. 202.

ta, en el sentido de la interpretación figural, la verdad contemplada con los acontecimientos terrenales e históricos. La figura de Catón, como hombre severo, justo y piadoso, que en un momento significativo de su destino y de la historia providencial concede más valor a la libertad que a la vida, mantiene toda su fuerza histórica y personal; no se convierte en una alegoría, sino que continúa siendo Catón de Útica, tal como lo veía Dante, como un hombre de personalidad única; pero Catón se sitúa más allá de su provisionalidad terrenal, en la que consideraba la libertad el bien supremo —así como los judíos consideraban el máximo bien la rigurosa observancia de la ley—, y alcanza el estado de consumación definitiva, en el que ya no se trata de las obras terrenales, de las virtudes cívicas o de la ley, sino del *ben de l'intelletto*, del bien sumo, de la libertad del alma inmortal ante la visión de Dios.

Intentemos ahora aplicar la misma interpretación a un caso un tanto más difícil. Virgilio era considerado por casi todos los antiguos comentaristas del poema como una alegoría de la razón, de la razón humana y natural que conduce al justo orden terrenal, es decir —según la opinión de Dante—, a la monarquía universal. Los antiguos comentaristas no tuvieron reparo alguno en proponer una interpretación puramente alegórica, puesto que no sentían, como nosotros, que hubiera una contraposición entre alegoría y verdadera poesía. Los intérpretes modernos se han opuesto más de una vez a esta interpretación y han preferido valorar el carácter poético, humano y personal de la figura de Virgilio, sin poder negar lo que éste tiene de «significativo» y hacerlo concordar con el carácter humano. En los últimos tiempos se ha vuelto a reivindicar desde

distintas perspectivas (bien sea L. Valli, o bien Mandonnet), y ya no sólo en lo que concierne a Virgilio, el significado puramente alegórico o simbólico, acen-
tuándolo al tiempo que se pretende excluir el sentido histórico, calificado de «positivista» o «romántico». Pero el sentido histórico y el sentido velado no se excluyen entre sí: el uno y el otro coexisten. La estructura figural preserva el sentido histórico, lo interpreta de un modo revelador y solamente puede interpretarlo en tanto lo preserve.

A los ojos de Dante el Virgilio histórico es al mismo tiempo poeta y guía. Es un guía como poeta porque en su poema, durante el viaje a los infiernos del justo Eneas, se profetiza y se celebra el orden político de la paz universal establecida por el Imperio romano, que Dante considera ejemplar, la *terrena Jerusalem*⁵⁵; lo es también porque en su poema se canta la fundación de Roma, la sede predestinada del poder temporal y espiritual, en relación con su futura misión. Y, principalmente, él es guía como poeta porque todos los grandes poetas posteriores se sintieron fascinados e inspirados por su obra; Dante no sólo subraya esto en lo que le atañe personalmente, sino que introduce a otro poeta, Estacio, para proclamar lo mismo con mayor insistencia; y el mismo motivo es también evocado en el encuentro con Sordello y tal vez en el tan discutido verso sobre Guido Cavalcanti (*Inf.*, X, 63). Por último, Virgilio es como poeta un guía porque, en su cuarta Égloga, anunció el orden eterno e intemporal, el advenimiento

55. Dante se refiere análogamente al reino consumado de Dios: *quella Roma onde Cristo è romano* [«aquella Roma donde Cristo es romano»] (*Purg.*, XXXII, 102).

de Cristo y la renovación del mundo temporal, aun sin saber el verdadero significado profético de sus propias palabras, pero de tal modo que sus sucesores tendrían motivo para entusiasmarse. Pero no ya como poeta, también como hombre estaba llamado a ser un guía. No sólo disponía de su bella expresión y de la elevada sabiduría que le adornaba, sino también de las cualidades que capacitan para guiar y definen tanto a su héroe Eneas cuanto a la misma Roma: *iustitia* y *pietas*. La plenitud de la perfección terrenal, que capacita y predestina para guiar hasta alcanzar los límites mismos que nos separan de la perfecta comprensión divina y eterna, se encarnaba para Dante en el Virgilio histórico, que para él es una *figura* respecto del personaje, ahora consumado en el más allá, del poeta-profeta que cumple el papel de guía. El Virgilio histórico se «consume» como habitante del *limbo*, como compañero de los grandes poetas de la Antigüedad que por deseo de Beatriz asume el cometido de dirigir a Dante. De la misma manera que en otro tiempo Virgilio, en calidad de romano y poeta, hizo descender a Eneas a los infiernos por voluntad divina, para que conociera el destino del mundo romano, y así como su obra se convirtió en la guía de la posteridad, así también es llamado ahora por los poderes celestiales a fin de encomendarle una dirección no menos importante: porque no hay duda de que Dante se ve a sí mismo embarcado en una misión que no resulta menos importante que la de Eneas: él está llamado a anunciar al mundo, que está fuera de quicio, el orden justo que se le revelará en su camino. Y Virgilio está llamado a mostrarle y explicarle el verdadero orden terrenal, cuyas leyes llegan a ejecutarse en el más allá y cuya naturaleza se consume allí, incluso en el sentido

de su orientación final, de la comunidad celestial de los bienaventurados que él había presentido en su poesía, pero sin llegar al interior del reino de Dios, pues el sentido de su presentimiento no le fue revelado durante su vida terrenal, siendo así que murió como un pagano sin haber recibido la iluminación de la fe. De ahí que Dios no quiera que Dante entre en su reino por medio de él: tan sólo hasta el umbral, sólo hasta la línea divisoria que fue capaz de reconocer en su justa y noble poesía le será permitido conducir a Dante. «Tú eres el primero», dice Estacio a Virgilio, «que me ha mostrado el camino del Parnaso y de sus fuentes; y después me has iluminado junto a Dios. Has hecho como aquel que camina por la noche y lleva la luz tras de sí; no se ayuda a sí mismo, pero alecciona a quien le sigue. Por ti he sido poeta, por ti he sido cristiano»⁵⁶. Y así como Virgilio, en tanto persona terrenal, condujo a Estacio a la salvación, también ahora como figura consumada guía a Dante: pues también Dante ha recibido de él el bello estilo de la poesía, por él se salva de la condena eterna y emprende el camino de la salvación; y si en un tiempo iluminó con la fe a Estacio, sin ver la luz que él mismo llevaba y anunciaba, ahora Virgilio conduce a Dante hasta el umbral de la luz que conoce, pero cuya visión le está vedada.

56. El hecho de que en la Edad Media Virgilio aparezca a menudo en la relación de los profetas de Jesucristo ha sido tratado detalladamente desde el estudio de Comparetti. Algo nuevo al respecto se puede hallar en el volumen conmemorativo *Virgilio nel Medioevo* de los *Studi medievali* (N.S., vol. 1932), donde también encontramos datos bibliográficos y algunos materiales sobre la interpretación figural; además E. Mâle, *Virgile dans l'art du Moyen Âge*, p. 325, sobre todo la tabla I; y también L. Suttina, *L'effigie di Virgilio nella Cattedrale di Zamora*, p. 342.

Por tanto Virgilio no es alegoría de una cualidad, de una virtud o de una facultad, ni tampoco de una institución histórica. Él no es ni la Razón ni la Poesía ni el Imperio: es Virgilio mismo. Pero no lo es al estilo de los poetas posteriores que han intentado darle una figura humana involucrada en el interior de un proceso histórico; algo semejante a lo que hizo Shakespeare con César o Schiller con Wallenstein. Éstos muestran a sus personajes históricos en su propia vida terrenal, dejan aparecer ante nuestros ojos una época importante de su vida y a través de ella tratan de interpretar su sentido. Para Dante ya está interpretando el sentido de cada vida, que tiene su lugar en la historia providencial comprendida en la visión de la *Divina Commedia*, toda vez que tal visión está contenida en sus rasgos generales en la revelación comunicada a cada cristiano. De este modo en la *Divina Commedia* Virgilio se convierte en el Virgilio histórico, pero entonces deja de ser tal, porque el personaje histórico es solamente la *figura* de la verdad consumada que revela el poema, deviene en algo más real e importante que la *figura*. En contraposición con lo que sucede en los poetas modernos, en la obra de Dante el personaje es tanto más real cuanto más íntegramente se interprete, cuanto más precisamente se incluya en el plan de salvación divino. Y en contraposición a la visión que los antiguos poetas tenían del infierno —la vida terrenal como realidad y el infierno como mundo de sombras—, para Dante el más allá es la auténtica realidad y el mundo terrenal no es más que *umbra futurorum*, aun cuando la *umbra* supone la prefiguración de la realidad de ultratumba y ha de reencontrarse plenamente en ella.

Todo lo que hemos dicho hasta ahora sobre Catón

y Virgilio resulta válido para el conjunto de la *Divina Commedia*, que está enteramente basada en una concepción figural. En mi estudio sobre *Dante como poeta del mundo terrenal*⁵⁷ he intentado mostrar que Dante emprendió en la *Divina Commedia* la tarea «de presentar la totalidad del mundo terrenal e histórico como ya ordenado..., como ya sometido al juicio final de Dios, y con ello colocado en el lugar que le corresponde propiamente según el juicio divino, de manera que a cada uno de los personajes no se le arrebatara ni se le debilita su carácter, sino que se le asigna el desarrollo individual de su naturaleza terrenal e histórica identificándolo con su destino final»⁵⁸. Para defender este punto de vista, que se encuentra ya en Hegel y fundamenta mi interpretación de la *Divina Commedia*, me faltaba entonces una base histórica precisa, pues en los capítulos introductorios de mi libro más que conocerla la intuía. Creo ahora haber hallado esa base: se trata, en efecto, de la interpretación figural, que domina la concepción de la realidad en la Edad Media europea, aunque sea en lucha constante contra las corrientes puramente espiritualistas y neoplatónicas; esa interpretación según la cual la vida terrenal es del todo real, posee la realidad de la carne en la que advino el Logos, pero toda su realidad no es sino *umbra* y *figura* de lo auténtico, de lo futuro, de lo definitivo y verdadero que, revelando y preservando la figura, contiene la realidad verdadera. De este modo no se percibe el acontecer terrenal como algo definitivo ni como una realidad autosuficiente, ni como un eslabón en la cadena de un desarrollo en el que de un

57. *Dante als Dichter der irdischen Welt*, 1929.

58. *Ibid.*, p. 108.

acontecimiento o del efecto conjunto de varios emanar otros nuevos, sino que dicho acontecer se contempla ante todo como una conexión directa y vertical con un orden divino del que participa y respecto del cual también él será en el futuro una realidad acaecida y consumada. Es así como el acontecer terrenal de la profecía real o de la *figura* forma parte de la realidad que se consumará inmediata y perfectamente en el futuro. Pero esta realidad no es sólo futura, sino que a los ojos de Dios y en el más allá está eternamente presente, de tal forma que allí la realidad desvelada y verdadera existe desde siempre, intemporalmente. A la luz de todo esto, la obra de Dante se manifiesta como un intento de abarcar poética y sistemáticamente la totalidad de la realidad universal. En ayuda del hombre terrenal, confundido y amenazado por el caos, viene la gracia de las fuerzas celestiales, tal es el marco de la visión de Dante. Desde su primera juventud fue partícipe de una gracia especial, pues estaba predestinado a acometer tareas muy especiales; ya desde muy pronto le había sido dado contemplar en un ser vivo, en Beatriz —y aquí suele entrar en juego la complementación entre estructura figural y neoplatonismo—, la «revelación encarnada», que le marcó en vida con el saludo de sus ojos y de su boca, y en la muerte de una manera misteriosa e inexpressa⁵⁹. La fallecida y ahora bienaventurada, que para Dante era la encarnación revelada, encuentra para el hombre extraviado la única solución posible; ella es la guía que, al principio indirectamente y ya en el Paraíso directamen-

59. Las palabras *converrebbe essere me laudatore di me medesimo* [«convendría que me elogiara a mí mismo»] (*Vita Nova*, 28) son una alusión a 2 Cor 12, 1. Cf. Grandgent en *Romania* (31, 14) y el comentario de Scherillo.

te, le mostrará el orden revelado y la verdad de las figuras terrenales. Lo que él ve y aprende en los tres reinos es la realidad verdadera en la que está contenida e interpretada la *figura* terrenal; cuando todavía vivo ve la verdad consumada, él mismo se salva y al mismo tiempo queda capacitado para anunciar al mundo su visión e indicarle el camino correcto.

De la comprensión del carácter figural de la *Divina Commedia* no se puede extraer un método universalmente válido de explicación de todos los pasajes controvertidos, pero sí es posible tomar algunos principios para su interpretación. Podemos estar seguros de que cualquier personaje histórico o mitológico que aparezca en la obra solamente puede significar algo que esté en estrecha relación —en esa relación que sólo se da entre *figura* y *consumación*— con lo que Dante sabía de su existencia histórica o mitológica. Hemos de guardarnos tanto de negar a sus personajes una existencia terrenal e histórica como de aplicarles únicamente una interpretación conceptual y alegórica. Esto resulta especialmente válido en el caso de Beatriz. Después de que en el siglo XIX el movimiento romántico-realista tendiera a acentuar demasiado el carácter humano de Beatriz, haciendo de la *Vita Nova* una especie de novela sentimental, se ha impuesto la corriente contraria, y así se intenta ahora interpretar el personaje mediante conceptos teológicos cada vez más precisos. Para Dante la realidad histórica de un personaje no anula su significado más profundo, sino que constituye la figura que lo confirma y consuma. La Beatriz de la *Vita Nova* es un personaje terrenal o histórico: se le apareció a Dante realmente, lo saludó realmente, realmente le negó más tarde el saludo y realmente se mojó

de él, lamentó la muerte de una amiga y de su padre, y realmente murió. Es cierto que tal vez fuera sólo una realidad vivida por él, dado que un poeta forma y transforma en el interior de su conciencia lo que ha sucedido, por lo que hemos de partir de lo que vive en esa conciencia y no de la realidad exterior. Además hay que tener presente que para Dante la Beatriz terrenal es, desde el primer día de su aparición, un milagro enviado del cielo, una encarnación de la verdad divina. En consecuencia, el carácter real de su personalidad terrenal no está tomado, como en el caso de Virgilio o de Catón, de determinados datos de una tradición histórica, sino que procede de la propia experiencia de Dante, que le muestra la Beatriz terrenal como un milagro⁶⁰. Pero una encarnación y un milagro son cosas realmente sucedidas; los milagros sólo suceden en la tierra y la encarnación es carne. El efecto que ha ejercido sobre los investigadores modernos la extraña visión medieval de la realidad consiste en que éstos no consiguen distinguir entre figuración y alegoría, por lo que generalmente sólo comprenden esta última⁶¹. In-

60. A favor de esta idea cabe aducir el título del libro, la primera designación como *la gloriosa donna de la mia mente*, la mística de los nombres, el significado del número nueve, que simboliza la Trinidad, los efectos que emanan de ella, etc., etc. El personaje aparece a veces como *figura Christi*; pensemos en el significado de su aparición tras Monna Vanna (24) y en lo que sucede en la visión de su muerte (23): eclipse de sol, terremoto y canto de los ángeles; a esto hay que añadir el saludo a su aparición en *Purg.*, 30. Cf. Galaad en la *Queste del Saint Graal*; Gilson, *Les idées et les lettres*, p. 71.

61. Para evitar equívocos hay que recordar que Dante y sus coetáneos denominaban «alegoría» al «sentido figural», mientras que a lo que aquí se llama alegoría le asignaban el sentido moral o tropológico. Ciertamente, el lector comprenderá y aprobará que en este estudio se haya respetado la terminología creada y preferida por los Padres de la Iglesia.

cluso un intérprete teológico tan perspicaz como Mandonnet no conoce más que dos posibilidades: o bien Beatriz es una alegoría (y ésta es su opinión), o bien es la *petite Bice Portinari* sobre la que ironiza⁶². Dejando a un lado el hecho de que esta comprensión denota un gran desconocimiento de la naturaleza de la realidad poética, sorprende sobre todo que Mandonnet vea un abismo tan profundo entre la realidad y la propiedad que tienen las cosas de ser portadoras de un significado. ¿Acaso deja de ser la *terrena Jerusalem* una realidad histórica por el hecho de ser una *figura aeternae Jerusalem*?

En la *Vita Nova* Beatriz es, pues, un ser humano vivo en la experiencia real de Dante, así como en la *Divina Commedia* no es ningún *intellectus separatus*, un ángel, sino simplemente un ser humano comunicativo y sociable cuyo cuerpo resucitará el día del Juicio final. Por otra parte, no existe ningún concepto teológico que pueda agotar su sentido; algunos sucesos de la *Vita Nova* no se adaptan a alegoría alguna y con respecto a la *Divina Commedia* surge una nueva dificultad: Beatriz se distingue con toda precisión de otras figuras del *Paradiso*, por ejemplo de los apóstoles examinadores o de san Bernardo. Lo peculiar de su relación con Dante no se puede explicar satisfactoriamente desde esa perspectiva. Los antiguos intérpretes no veían en Beatriz sino la teología, y los modernos han procedido con mayor precisión; pero todo ello da lugar a exageraciones y errores; incluso Mandonnet, que ha llegado más lejos que los demás y aplica a Beatriz el concepto de

ordre surnaturel, creado por contraposición con Virgilio, se vuelve demasiado sutil en las subdivisiones, comete errores⁶³ y fuerza los conceptos. La función que Dante asigna a Beatriz se deduce claramente de su actuación y de las definiciones de su persona. Beatriz es figura o encarnación de la revelación (*sola per cui / l'umana specie eccede ogni contento / di quel ciel che ha minor le cerchi sui* [«sólo por la que / la especie humana excede todo contenido / del cielo que menor círculo tiene»], *Inf.*, II, 76 ss.; *che lume fia tra il vero e l'intelletto* [«que hará de luz entre la verdad y el intelecto»], *Purg.*, VI, 45), que envía la gracia divina por amor (*Inf.*, II, 72) a los hombres para salvarlos y se convierte en su guía hacia la *visio Dei*. Mandonnet olvida decir que se trata de una encarnación de la revelación divina, y no simplemente de la revelación, aunque cita los pasajes pertinentes de la *Vita Nova* y de santo Tomás, entre los que se encuentra el apóstrofe antes citado: *O donna di virtù, sola per cui*, etc. No se puede hablar de este modo al «orden sobrenatural», sino sólo a su revelación encarnada, es decir, a esa parte del plan de salvación divino que constituye justamente el milagro de que el ser humano se eleve sobre todas las demás criaturas terrenales. Beatriz es encarnación, es *figura* o *idolo Christi* (en sus ojos se refleja su doble naturaleza, *Purg.*, XXXI, 126) y por eso mismo es también un ser humano. Naturalmente, estas explicaciones no pueden agotar su humanidad; y su relación con Dante no se puede comprender completamente por medio de consideraciones

62. *Op. cit.*, pp. 218-219.

63. Niega que su boca sonría, a pesar de lo dicho en *Purg.*, XXX, 133 ss., y el comienzo de *Purg.*, XXXII. Sus observaciones sobre Beatriz se encuentran en *op. cit.*, pp. 212 ss.

dogmáticas. Nuestras explicaciones sólo aspiran a mostrar que la interpretación teológica, siempre útil e imprescindible, no nos obliga a renunciar a la realidad histórica de Beatriz: antes bien, al contrario.

Concluimos así, por esta vez, nuestra investigación sobre la palabra *figura*. La pretensión de este estudio consistía en mostrar cómo una palabra puede penetrar, a través de su desarrollo significativo, en una situación histórica, y cómo pueden derivarse de tal situación estructuras que mantienen su vigencia durante muchos siglos. Aquella situación histórica que movió a Pablo a la evangelización de los paganos dio lugar a la interpretación figural y la preparó para que ejerciera la influencia que tuvo en la tardía Antigüedad y en la Edad Media.

[Traducción de Yolanda García]

SACRAE SCRIPTURAE SERMO HUMILIS